mi3/60 N/b

90.00

RUDIMENTOS

DA

ARTE DRAMATICA

RUDIMENTOS

DA

ARTE DRAMATICA

POR

LUIZ DA COSTA PEREIRA

bacharel formado e premiado em mathematica
pela Universidade de Coimbra,
cavalleiro das Ordens de Christo e da Conceição por serviços prestados
á instrucção publica,
socio livre e professor que foi da Arte de Representar
no Real Conservatorio de Lisboa,
por muitos annos director de scena e por algum tempo commissario regio
no theatro de D. Maria II, etc., etc.

LISBOA
IMPRENSA NACIONAL
1890

Meu caro Dr. Luiz de Bessa Corrêa:

A ti, meu presadissimo e prestimoso amigo, que como tal te conservaste fiel até hoje desde que fomos rapazes;

A ti, honra do fôro portuguez, talento poetico humoristico de primeira ordem, esplendor do theatro academico nos nossos tempos saudosissimos de Coimbra;

A ti, hoje preso ao barbaro equuleo de uma enfermidade cruel que te algema a actividade — o que te torna ainda mais querido á minha alma;

A ti, meu irmão... oh! deixa-me dar-te este nome sagrado!

A ti, dedico eu o insignificante trabalho que hoje sai a lume.

Praza a Deus que esta lembrança, dulcissima para mim, acompanhada de fervorosissimos votos pelos teus alivios, te seja agradavel no soffrimento amarissimo que te confrange.

Lisboa, 15 de outubro de 1890.

Teu velho amigo, admirador obrigadissimo.

Luiz da Costa Pereira.

DUAS PALAVRAS DE PREVENÇÃO

No prologo do meu livro *Reflexos*, publicado em 1882 com prefacio do mallogrado escriptor Camillo Castello Branco, entre outras coisas, disse eu:

«Do cahos dos meus rascunhos da mocidade, e de apontamentos recentes, pela maior parte escriptos em retalhos de papel, puz, a custo — pois nem eu já quasi os entendia — em estado de serem publicados, alguns menos difficeis de decifrar.»

. . . .

«Circumstancias imperiosas me obrigam a dar á luz precipitadamente este opusculo, que muito mais largo poderia ser, se não tivesse de o restringir pelo aperto que me violenta. Em condições normaes, elle será concluido.

«Um dia, porém, mais tarde, se eu em minha vida tiver alguns dias tranquillos (o que é quasi impossivel), ou depois da morte, se houver quem o queira publicar, apparecerá o que tenho escripto sobre a arte dramatica e em assumpto mathematico. Isso tem por ventura alguma importancia.»

Vão passados oito annos já desde que saíu a lume esse livro, cuja edição se esgotou rapidamente, de certo devido ao nome conspicuo do signatario do prefacio, e á curiosidade de saber-se o que um velho diria á ultima hora de uma vida agitada e não de todo o ponto obscura.

Oito annos são já decorridos, surpreendendo-me eu ainda vivo a tamanha distancia d'aquelle tempo, quando nem para oito mezes contava com a vida. É que os máus destinos saborêam a prolongação da tortura nas suas victimas. O meu é muito capaz de protelar-me o fim atribulado para outro tanto tempo ainda ou mais. Deus não é o destino: queira Elle que não.

Se os males alheios podessem refrigerar os nossos, teria eu a consolação de me não faltarem companheiros nas tormentas da vida, e companheiros

de altissima valia. Recentes são as catastrofes de mais de um infeliz illustre; e a minha nem a vantagem de ser lamentada tem, nem terá, á mingua de merito.

Para não ir mais longe, extráio esse trecho de uma carta de 1882 de Camillo Castello Branco, que, no alludido prefacio, me honrou com estas palavras: «*Dou-lhe o nome de amigo, que é sagrado e santissimo quando se offerece aos sorteados funestamente.*»

O trecho é o seguinte:

«O meu filho mais velho, que tem 19 annos, indoudeceu aos 14 em Coimbra onde eu vivia com elle. Era um talento assombroso: — o genio está paredes-meias com a demencia. Agora, aqui estou de sentinella a este cadaver. Assim que elle acabar de *cair*, tenho a certeza de o seguir. Pense n'este espectaculo, entre quatro pinheiros, segregado *de toda a convivencia*, e convencer-se-ha, meu amigo, que ha muitas espantosas desgraças debaixo do ceu.»

É só o que posso revelar d'aquella carta, em que ha outro ponto que seria melindroso tocar, principalmente hoje. Não foi de certo somente a cegueira

fisica quem armou a mão suicida d'aquelle colosso litterario, bem se compreende.

O mal, o mal enorme foi que elle tivesse a coragem de extinguir uma entidade de tão peregrino primor, que lhe devia bastar para resignação, senão para felicidade.

Exemplo tão nefasto, nem para os seus pares pode constituir consôlo na adversidade. A mim, que não devo nem sei se poderei imital-o na deliberação tremenda, resta-me a falta amarissima de um amigo e de um protector. As letras choram o luminar esplendido que se apagou.

Atêmos o assumpto.

*

*   *

Persistindo as circumstancias a que me referi no meu citado prologo, agravadas pelo tempo e estreitadas pela doença, vejo-me coacto hoje a lançar ainda mão d'este meio, cumprindo em parte ao mesmo tempo o promettido ali, mas ainda do mesmo modo precipitado.

Não continúo a parte da astronomia, porque em presença da traducção portugueza da obra de Flammarion, o grande poeta astronomo, seria pessimamente cabida e justamente censurada a ousadia. No inclito astronomo está a ultima palavra da sciencia, n'um estylo inimitavel.

Vou, pois, limitar-me a publicar o que tenho de escripto sobre a arte dramatica, parte do quê já começou a ser publicada na *Revista Theatral*, suspensa ha annos e naturalmente morta já.

Eis aqui o motivo d'este ensaio, que divido em duas partes distinctas: *theorica* e *pratica;* sendo que este primeiro opusculo conterá sómente a parte theorica, seguida logo após da parte pratica.

N'essa segunda parte, tratar-se-ha da declamação em geral, dos nossos oradores em todos os generos, e de exercicios praticos, como applicação dos principios theoricos, tirados e escolhidos de entre as obras dramaticas portuguezas de maior vulto e mais legitimamente theatraes, que não são muitas infelizmente, como se sabe e porquê, e eu o direi. Transcreverei tambem alguns trechos dos nossos oradores.

Tive a idéa de fazer uma segunda edição dos *Reflexos,* attendendo á benevolencia com que o publico recebeu a primeira; mas lembrei-me de outra carta de Camillo Castello Branco, em que me dizia:

«Já ninguem lê versos pela simples razão de que toda a gente os faz. Com a prosa não é tanto assim, porque em Portugal ha muito quem, como o Jourdain de Molière, não saiba que a faz.»

Ao que, porém, não póde resistir a minha desculpavel vaidade é a tornar publicas as apreciações amaveis, e altamente lisonjeiras, de alguns dos mais notaveis entre os nossos homens de verdadeiro talento litterario já provado, e com cujas relações me honro e glorio muitissimo, juntando-as aqui — unico ensejo azado — ás avaliações não menos agradaveis de diversos jornaes.

Concluo com palavras de outra carta ainda de Camillo Castillo Branco, quando lhe eu pedira o prefacio:

«Aqui, n'este quintal do tio Lopes, não ha primazes litterarios nem reputações que possam esteiar um livro. O que mais trabalhar e com mais

talento o fizer, depois de 40 annos, consegue ser... o *festejado* escriptor, justamente á hora em que os vermes principiam a festejar-lhe o advento á sepultura. Felizes os que morrem obscuros, ignorantes e ignorados.»

Ora eu não posso aspirar a tanto; mas, com franqueza o digo, tambem o não desejo, visto como outro é o meu obvio proposito.

No mesmo prologo já citado dizia eu tambem:

«Tenho necessariamente de dizer bem alto alguma coisa, com referencia á minha obscura individualidade. Hei de fazel-o... pois entranhadamente ambiciono desafogar gratidão e lastimas.»

N'estas palavras alludia eu á historia das minhas calamidades. Aquelle mesmo tão chorado amigo, aquelle oraculo, insinuou-me assim a desistencia da intenção:

«Não me conte a historia dos seus infortunios. A suprema justificação é a desgraça, visto que ninguem consciente e voluntariamente se arroja aos abysmos. Não ha responsabilidade perante a sciencia. As que a moral impõe pertencem á theologia. E nós não somos theologos: somos automatos.»

Apreciações dos Reflexos

(CARTAS)

São tantos os trabalhos e cuidados, a que me obrigam os negocios publicos, que pouco tempo me sobra para cumprir os deveres de amisade e da gratidão.

Li aquelle mimoso livro *Os Reflexos*, e, com franqueza o digo, achei que v. é réu de um grande delicto por ter demorado para tão tarde uma publicação, em que se encontram thesouros que não deviam estar escondidos d'aquelles, que, no turbilhão de insignificancias e realismos que nos avassalla, ainda se comprazem de ver a nobreza de sentimentos e a elevação de conceitos, que tanto abundam n'aquella sua producção.

Pena foi que v. não podesse completar, como desejava, a sua obra; mas faço votos para que possa realisar a promessa que nos faz, e que de certo merecerá a acceitação publica.

Felicitando-o pelo seu primeiro livro, sou com estima

De v. etc.
Antonio Maria de Amorim.

Já li o seu livro. Os seus versos filiam-se na escola lamartiniana, que desabrochou na primeira metade d'este seculo e entre nós seguida por João de Lemos, Pereira da Cunha, Serpa, Cordeiro, Augusto Lima e outras intelligencias como a de v.

Ha versos admiraveis e de um grande sentimento no seu livro, como nas poesias: *A terra, A morte de Jesus*, etc.

No fragmento de uma prelecção revela-se v. o que é tambem: um excellente prosador e um homem de sciencia Dou-lhe os meus parabens pelo seu trabalho na parte da astronomia.

V. disse o que a sciencia ensinava até ao tempo em que preparou a sua prelecção, e disse-o no estylo de Flammarion e de Arago.

Os seus creditos estão por tal fórma feitos, que quando li o seu livro sabia o que ia encontrar.

Aperto-lhe a mão e sou

De v. etc.
Visconde de Ouguella.

Devorei a prosa e os versos do seu livro.

Que nobre alliança da mais sublime das sciencias — a astronomia — com a mais encantadora das artes bellas, a bellissima, a quasi divina *poesia!* Abençoadas 148 paginas! viva o sabio! viva o poeta!

Um poeta, principe no nosso Parnaso, entreviu em mim um tal qual criterio do *bom* no dominio das lettras; um tal qual gosto na apreciação do *bello.*

Exagerou por certo; mas não se enganou totalmente. Diz-m'o a consciencia. Será erronea? Amo o *bom* e o *bello,* e parece-me que poucas vezes o confundirei com o *mau* e com o *feio.*

Porém acharei eu tudo bom nas citadas e louvadas 148 paginas? Perdôe v. a minha sinceridade. Entre ellas achei *algo* que me desagradou, e que desejaria ver desapparecer

nas futuras edições. Citações e allusões de *Renan* e a *Renan*, escriptor certamente admiravel pelo estylo, distincto pela erudição linguistica, porém lamentavelmente heterodoxo!...

A respeito do douto orientalista já eu tive occasião (e occasião solemne) de manifestar a minha opinião. Talvez tal manifestação influisse para eu vir a ser não só golpeado, senão tambem dilacerado em uma satyra tão peregrinamente metrificada como em si mesma injusta e violenta...

Na boa cidade do Porto foi ella impressa!...

Com v. não corre perigo a minha franqueza. Espirito tão elevado é incapaz de concorrer no mais leve ponto para expor á publica irrisão um velhão inoffensivo. Com esta intima convicção, e repetindo os meus applausos, tenho a honra de me assignar muito respeitosamente.

De v. etc.
Antonio José Viale.

N. B. — Parece que o respeitavel ancião e muito erudito hellenista votára contra a eleição de Renan para socio correspondente da A. R. das Sciencias.

Mimosas são as suas poesias: *A terra, Que mais?* etc. E obra de costa acima é a parte astronomica, que, a meu juizo, parece tratada por modo que nada deixa a desejar a não ser a continuação. Ha ali, a um tempo, rasgos poeticos que arrebatam, e um certo dizer, dado a poucos (mesmo

dos que sabem muito), vindo a arte disfarçada com tal naturalidade e simpleza, que nos faz não só perceber o que é difficil, mas duvidar mesmo de que o seja!...

Joaquim da Costa Cascaes.

O seu espirito não envelhece, e ainda bem que se recolheu a essa terra para dar-nos o mimo com que nos deliciou. Mais; outro livro como este — quanto antes.

Amigo
Francisco Palha.

Escusado será dizer-lhe que li o seu livro com a maior avidez. Ali ha paginas lindissimas, cheias de mimo, e que merecem relidas, o que não acontece por certo á maior parte das que hoje se escrevem. Para seu elogio, sempre direi a v. que o considero *da antiga,* isto é, do tempo em que não pululavam na litteratura os envenenadores do gosto, os iconoclastas, os desorientados sequazes da licença e do desaforo na arte. V. creou-se com bons mestres, e em tudo o está revelando.

Sabe o meu bom amigo uma das coisas de que eu gostei no seu livro? Foi o modo como ali se trata a sciencia. Aquellas paginas admiraveis de vulgarisação de altos assumptos astronomicos têem aos meus olhos uma singularissima valia; e (como a gallinha camoniana do Duque de Aveiro) veem cheias de appetite para muitas outras do mesmo genero. Ninguem melhor do que v. podia dotar a nossa bibliographia com um livrinho de conversações scien-

tificas *a l'usage des gens du monde.* V. é uma auctoridade e além d'isso tem um estylo encantador. Porque não tenta?

Em todo o caso receba v. mil sinceros parabens pelo que já fez, e pelo muito de que ainda é capaz.

De v. etc.
Julio de Castilho.

Parte dos versos do seu livro já eram meus conhecidos; de outros porém não tinha noticia. Alguns são magnificos: o *Horoscopo,* por exemplo, é largo e profundo no pensamento, primoroso na fórma!

Que prosa elegante, tersa e correcta é a d'aquellas lições de astronomia!

Seu verdadeiro amigo
Bulhão Pato.

Os seus versos são, como já tem dito a critica, excellentes e como v. os sabia fazer quando o espirito menos atribulado lhe não tolhia as faculdades do seu prodigioso engenho. A sua prosa é sempre correctissima e elegante; e com taes condições é para ser agradavelmente lido por quantos prezam as letras.

Seu amigo admirador
Francisco Serra.

Li o teu livro de dois tragos, e considero-o um bom livro. Assim o vi já avaliado por pessoas insuspeitas e competentes.

Teu amigo
Luis de Bessa Corrêa.

Gostei do seu livro. Em algumas d'essas poesias revela v. qualidades notaveis de inspiração e de factura dos versos.

Tenho conversado com alguns amigos a respeito do seu livro, meu querido mestre, e todos concordam comigo que a sua obra merece a maior estima e consideração.

De v. etc.
Gonçalves Crespo.

Vejo no seu livro a idéa do justo e do bom — como é proprio do seu espirito elevado — e muito o felicito pela feição que deu á sua obra — que assim póde entrar affoita em todos os lares serios.

Admirador e amigo
Antonio da Costa.

Felicito-o pelos seus primorosos versos.

Admirador enthusiasta e discipulo e amigo velho
Jayme Constantino de Freitas Moniz.

(EXTRACTOS DOS JORNAES)

(Correspondencia de Portugal, Diario de Noticias, Diario Illustrado, Commercio de Portugal, Correspondencia do Norte, Primeiro de Janeiro, Jornal da Noite, Jornal da Manhã, etc.)

«Não carece o auctor de que nos cancemos em pôr em relevo os seus merecimentos: o publico que concorria no

periodo mais brilhante do theatro normal, áquella sala de espectaculos, apreciava devidamente os talentos do mestre, a quem os primeiros vultos da scena portugueza tanto deveram, e os mais considerados escriptores que lhe confiavam a interpretação das suas obras».

O livro, em que estão reunidos alguns trechos da mais elegante e correcta prosa, e uma collecção de poesias caprichosamente metrificadas, abundantes de conceitos elevados, cadentes e harmoniosas, é precedido de um prefacio do distincto romancista Castello Branco.»

«Imprimiu-se agora na Typographia Universal um elegante livrinho, contendo uma serie interessante de excerptos em prosa e verso, a par de poesia e prosa original, de um espirito extremamente culto, ao qual as tribulações da vida, a idade e as doenças não têem deixado expandir-se em toda a possança das suas faculdades, e apenas fraccionar-se nas intermittencias das suas tribulações. Por isso maior valor têem esses fragmentos, em que alguns são luzentes joias poeticas e filosoficas, outros lagrimas cristalisadas, muitos despreoccupadas aspirações, quadros sentimentaes melancolicos e joviaes, rosas avelludadas e sedosas e flores de espinhosos cactus. Tal é o livro do dr. Luiz da Costa — *Reflexos* —, um nome que chegou a ser glorioso na historia da arte, e não menos na da sciencia.»

«Acabo de ler o livro, e lembro-me, com saudade, dos meus 17 annos, da primeira peça que traduzi para o thea-

tro de D. Maria e da maior felicidade que tive na minha vida litteraria, ao cairem-me do céu, pela bocca de um anjo, os primeiros applausos, esmaltados de frases attrahentes e delicadissimas.

N'esse dia comecei a ter confiança em mim e a não confiar inteiramente nada no bom senso e no criterio das pessoas que me estimavam bastante, para tentarem subtrair-me ao contagio da letra redonda.

Essas palavras de estimulo, que me subiram á cabeça como um vinho generoso, firmára-as Luiz da Costa.

Nunca o esqueci, e mesmo depois de rever atravez da lente implacavel da experiencia a minha pseudo-felicidade e de ver desfolharem-se ao longo do caminho as primeiras illusões, a voz de Luiz da Costa acordou sempre no meu espirito as recordações luminosas da mocidade e as lembranças indeleveis da gratidão.

Mais tarde, o destino fez d'esse homem, apparentemente creado para o dominar, um grande infeliz. O soffrimento que lhe enbranqueceu os cabellos, que lhe dilacerou a existencia, que pendeu para a terra a sua cabeça cheia de intelligencia, deu ao meu reconhecimento uma intensidade dolorosa, exagerada pela consciencia da sua inutilidade.

Os *Reflexos* são como a taboa de salvação de um naufrago. Sente-se o borbulhar das lagrimas n'essas paginas em que Luiz da Costa se lembra e evoca das sombras do infortunio os fantasmas radiosos da sua mocidade.

Do alto de uma posição illustre e de uma intelligencia laureada, caíu Luiz da Costa em um abysmo de amarguras.

De todas se resentem os *Reflexos*, coordenados á pressa, enfeixados com mão convulsa, apoiados á prancha do eculeo.

Para muito mais daria o talento do auctor, se este livro brotasse da efflorescencia de um espirito exuberante de vitalidade, em vez de nascer da agonia de uma existencia devastada.

Ainda assim, ha resignações suavissimas e delicadezas melindrosas, entresachadas, como flores raras, entre as melancolias e os espinhos que resaltam de cada pagina.

Nos artigos em prosa, transluz a instrucção de um espirito amadurecido no estudo.

Nos versos, fragmentos de varias epocas, fulgem, por vezes, auroras de mocidade.

O livro do dr. Luiz da Costa, o insubstituivel professor da arte dramatica, acha-se á venda em todas as livrarias.»

N. B. — Quem não reconhece n'estas palavras repassadas de tão encantador mimo, o estylo da nossa primeira e elegantissima prosadora D. Guiomar Torresão?

«O dr. Luiz da Costa, homem de talento, bem conhecido e respeitado por todos aquelles que no nosso paiz prestaram e ainda prestam culto á arte dramatica, quiz revelar-nos que as suas aptidões se conservam ainda intactas, apesar dos infortunios que lhe têem amargurado a vida n'estes ultimos annos, dando á luz um bello livro: *Reflexos*. Ao folhearmos o livro com a avidez e a alegria de quem está certo de encontrar precioso thesouro, depararam-se-nos paginas brilhantes, reproduzindo alternativamente os sen-

timentos do auctor, umas vezes mavioso, alegre e feliz, outras triste e como que espelhando na sua obra os soffrimentos que maceram a sua nobre alma de escriptor, de poeta e de artista. Artista sim, porque elle tambem o foi. Lá o affirma o grande romancista Camillo Castello Branco, na carta com que prefacía os *Reflexos*.»

«Por ventura a maior parte dos nossos leitores conhecem aquelle bondosissimo sujeito, que conseguiu conquistar os corações de todos aquelles que com elle trataram.

Pois esse cavalheiro — que o é perfeito e completo — acaba de publicar um livro, *Reflexos*, prefaciado por Camillo Castello Branco, pondo este eminente escriptor bem em relevo as qualidades e os sentimentos do auctor.

É digno e sentido esse prefacio, em que avulta evidentemente uma dedicada amisade e sincera admiração pelo talento e pela desdita de Luiz da Costa.

Dizemos pela desdita, porque em verdade é preciso ser muito desditoso para não ser compreendido e avaliado como o seu talento e as suas qualidades o merecem.»

«Não é permittido á geração que vai passando, ignorar quem seja o dr. Luiz da Costa. Filho da universidade, onde conquistou muitos louros nas sciencias mathematicas, foi o mestre na arte dramatica dos academicos do seu tempo.

O sr. Luiz da Costa era e é mathematico e poeta. É um erro suppor impossivel a alliança da poesia com as scien-

cias mathematicas. O verdadeiro sabio n'essas sciencias é poeta, ainda que não faça versos. As aspirações do poeta são para o sublime, e o sublime só póde ser a verdade.

Mathematico e poeta. A prova estaria no livro, se fossem precisas demonstrações do que todos sabem e reconhecem.

A paginas 82 e seguintes dos *Reflexos* contém este precioso livro um fragmento de prelecção sobre astronomia. É escripto de notavel merecimento.

Quem domina tão bem a materia, deveria escrever um volume inteiramente consagrado ao assumpto.

Os *Reflexos* constituem um bom e bello livro, cuja leitura se recommenda».

«Todo o paiz conhece o auctor d'este livro, *Reflexos*. Camillo Castello Branco, n'uma carta prefacio, luminosa, eloquente, sentidissima, desenha a traços rapidos e fundos a esplendida mocidade de Luiz da Costa, commovida de enthusiasmos e de aventuras, fervorosamente devotada ao theatro, onde vingou realçar-se por um maravilhoso poder de interpretação da arte, em companhia de Bessa Corrêa, Cardoso Avelino e outros, empenhados n'esta santa cruzada pelo ideal.

O livro do dr. Luiz da Costa é um livro sincero e commovido, humano e interessante.»

*

*   *

Já se vê que resumo os extractos em numero e em extensão, para não enfastiar. Um livro não bastaria para os transcrever a todos integralmente.

Repito: Não pude resistir á occasião, até porquê prendem alguns d'esses artigos com o objecto especial de que trata este novo e pequeno livro.

EXPLICAÇÃO INDISPENSAVEL

Em o n.º 11 da *Revista Theatral,* de 31 de maio de 1885, a redacção d'esta publicação quinzenal, constituida principalmente por dois escriptores de raça e pulso e eminentemente imparciaes, expondo que era seu intuito desinvolver e explicar os assumptos que compõem o curso dos primeiros institutos dramaticos de França, Austria e Italia e que deveriam compor o programma do ensino do nosso Conservatorio, remata assim um artigo sob a epigraphe: *Rudimentos da arte dramatica* por Luiz da Costa.

«Para os *Rudimentos da arte dramatica,* cuja grande importancia está justamente na sua simplicidade de exposição e insinuação de regras, a nin-

guem melhor poderiamos pedir a collaboração do que ao sr dr. Luiz da Costa Pereira, professor da Arte de representar no conservatorio de Lisboa, e que allia a esse titulo, em extremo respeitavel, o da sua grande pratica de theatro, já como commissario regio, já como director de scena que foi do theatro de D. Maria II.

«Escusado é, pois, encarecer as disposições absolutamente especiaes que fazem do nosso collaborador um dos primeiros eruditos em theatro.

«Damos a palavra ao mestre:

«Não é fim meu, n'estes artigos, inculcar-me por mestre.

«Obedeço á tristeza que me faz a decadencia, entre nós, de tão elevada arte.

«Cedo á irresistivel ambição de concorrer para erguel-a do marasmo em que a vejo abysmar-se.

«Impelle-me tambem um certo dever de trabalhar de modo efficaz, quanto em mim caiba, para a fazer emergir do abatimento progressivo em que quasi agonisa.

«Delibera-me finalmente a publicar estes rudimentos — antes do tempo para que era destinado

outro trabalho mais largo sobre o assumpto — a insinuação instante dos principaes redactores da *Revista Theatral,* ha pouco por elles encetada, e cujo systema de apreciações revela competencia, guiada por forte vontade.

«Muito me engano eu, ou a *Revista Theatral* salvará o theatro portuguez, se persistir no caminho da leal austeridade em que vai, mirando, intemerata, a realisação do pensamento do seu programma.

«A ignorancia estolida tem feito aqui propaganda da dispensabilidade de escolas dramaticas. É um erro funestissimo, cujas lastimosas consequencias ahi se estão palpando.

«As vocações esplendidas, os genios fulgem espontaneos, é verdade; incontestavel é tambem que o verdadeiro artista *nasce;* mas o que significam essas excepções tão raras e essa condição da natureza? Hão de fechar-se os cursos das bellas artes, por isso? Pelo contrario, até para *formar* o talento d'esses proprios privilegiados são indispensaveis.

«Sem instrucção especial, theorica e pratica, não ha artista.

«As escolas de declamação theatral são de necessidade absoluta. O que é preciso é crial-as com seriedade; remunerar dignamente o seu magisterio (escrupulosamente admittido); attraír e proteger o alumno desde a sua entrada no estudo até ao seu futuro.

«Annexo a este meu primeiro trabalho sobre objecto scenico, vai um projecto de reforma acompanhado de explicações que me incumbe dar.

«Nos *Rudimentos*, que apresento agora, conservo o nome de *Arte Dramatica* á que o actor cultiva e exerce. Lá está a de *Dramaturgo* para o compositor de obras litterarias theatraes. Chamando-lhe *Arte de Representar* acho que nada se ganha.

«A *Declamação* em geral compreende muitos generos: tantos quantos ha de eloquencia; e o seu mais importante ramo é a *Declamação dramatica ou theatral*. É doutrina assente.

«Talvez, por consequencia, pareça não se poder tratar d'esta sem conhecimento inteiro d'aquella.

«N'um curso completo assim deve ser; mas nos rudimentos que saiem hoje a lume, preferi occupar-me quasi exclusivamente da *parte*, deixando

para outra occasião o *todo*. Além de que, os principios fundamentaes são communs; e tenho para mim, de convicção arraigada, que a arte dramatica é que póde melhor dar, e com certeza facilita as regras da declamação.

«É lacuna para lamentar que não tenhamos um *Curso de litteratura dramatica,* que de altissimo auxilio serviria para a applicação dos preceitos. Se porém a publicação d'estes não arruinar alguem, será seguida de uma segunda parte, destinada a supprir — quanto possivel — aquella falta immensa.

«O *actor* necessita de noções scientificas, litterarias e artisticas não vulgares. A historia e os outros assumptos, como elle os deve saber, não estão escriptos. No mesmo caso se acham as regras da arte dramatica entre nós, que só *com grande meditação e pratica extensa podem ser transplantadas dos escriptos da Allemanha, França, Hespanha, etc., para Portugal.*

«E em face de *tantas e tão verdadeiras difficuldades,* é tal a vehemencia das minhas aspirações, que, com quanto enfermo de desalento de corpo e espirito, ahi me arremeço ao commettimento, con-

fiado em que me será levada a boa vontade em conta, para o perdão dos meus erros.

«Eliminei todo o fausto de erudições estereis para um compendio; mas indico as fontes mais saudaveis, onde se póde beber com proveito.

«Diligenciei arredar a maior parte dos obstaculos.

«Agradeçam-me as intenções.»

*

* *

Taes eram as palavras — por cortezia da redacção chamadas de mestre — que precediam a exposição dos principios da arte.

Assim, pois, n'uma serie de artigos, foram elles apparecendo até ao n.º 19 da referida *Revista,* em que foi suspensa a sua publicação, em outubro de 1885 — me parece.

Hoje, quasi 5 annos após essa interrupção funesta ao theatro, e perdida portanto a esperança da reapparição de tão interessante periodico, posso desassombradamente publicar em livro a parte que

lhe fôra destinada, completando-a agora, solto de todos os compromissos.

Nas *Duas palavras de prevenção* exponho as modificações d'este ultimo prefacio; sendo que fica tambem para a segunda parte a reforma ali promettida, onde tem o seu natural cabimento.

RUDIMENTOS DA ARTE DRAMATICA

THEORIA

O theatro é a invenção mais esclarecida e util que o homem jamais criou para formar e polir os costumes.

. . . .

A arte do actor é de complicadissima sciencia.

VOLTAIRE.

I

A **arte dramatica** *é aquella, pelo qual o seu cultor, posta de parte a natureza propria, assume alheia individualidade.*

O fim d'esta arte é: *conseguir investir-se alguem do temperamento, da indole, do caracter, da intelligencia, das sensações, dos sentimentos, das paixões de outro individuo; e, obedecendo só ao impulso d'essa nova natureza, manifestar-lhe todas as impressões, e o modo por que exprimiria tudo o que elle é susceptivel de sentir: dôr ou prazer, doença, a propria agonia até, taes quaes elle deixaria revelar por meio da palavra, do gesto, da immobilidade e do silencio, e tudo isto sempre dentro dos limites da nobreza que deve presidir a todas as artes bellas.*

É uma verdadeira transformação psychologica.

A filosofia dá-lhe muita luz.

*

* *

Nada mais difficil. Raros têem logrado attingir similhante fito. A grande maioria dos que exercem a arte emballam-se em deploraveis illusões.

*

* *

Não é, pois, a arte dramatica mera declamação. Esta é a que dá regras para falar com propriedade em publico, de modo convergente ao fim a que se propõe quem falla. É sómente debaixo d'este ponto de vista que a nossa arte cabe na declamação.

Entre, porém, o que declama (orador) e o artista dramatico (actor) ha um mundo.

O orador dirige-se ás massas. Pretende: attrair, possuir, abalar, convencer, deleitar, ou instruir o seu publico, etc. Os instrumentos de que se serve são seus, diz o que pensou, expõe da sua lavra, obedece á sua natureza, exprime-se a si proprio, n'uma palavra.

Para o actor, o publico é como se não existisse. Pertence exclusivamente á acção da scena. Inocu-

lou-se-lhe uma alma alheia. Diz o que á memoria confiou, pensado por outrem. Todo o esforço se lhe concentra na sua metamorfose, e na impressão que deve produzir nos participes da mesma acção theatral. É indirecto o seu effeito no publico. *Entre o actor e os espectadores ha um muro de bronze.*

O contrario de tudo isto é o que praticam exactamente os actores em geral: *declamam*, e para o publico.

Dramaturgo e *actor* completam-se. O *orador* é só; mas o melhor orador será o que conhecer a arte dramatica, possuindo, já se vê, os outros dotes.

*

* *

Por direito de conquista, occupa hoje a nossa arte distinctissimo logar entre as mais bellas, alluminadas todas pelo reflexo divino da poesia.

A litteratura dramatica divide-se em dois grandes generos: *Tragedia* e *comedia*[1].

---

[1] A poesia divide-se em tres generos principaes: *epico*, *lyrico* e *dramatico*. Toda a litteratura dramatica parece, pois, dimanar do ultimo exclusivamente. Todavia não é as-

Subdivide-se esta em *alta* e *baixa comedia.* Tudo o mais são especies d'aquelles generos. *Drama*[1] ou

sim, porque a distincção dos generos não está feita em rigor sobre caracteres essenciaes e scientificos.

Aquella divisão corresponde a tres fórmas: *narrativa, cantico* e *acção.* E a historia do theatro diz-nos que a litteratura dramatica participa de todas ellas.

Para determinar bem a distincção dos generos — o que não exclue que elles tenham todos a mesma fonte psychologica — será preciso um grande desinvolvimento esthetico, que está por fazer.

Quem o diz é Charles Magnin nos seus *Estudos sobre as origens do theatro antigo,* rebatendo a opinião de Dubos, Le Batteux e Marmontel que só reconhecem na poesia e nas artes um principio: *O instincto da imitação.*

Esta questão, até aqui pouco estudada, vem esclarecida n'aquella obra de Magnin, que tambem cita Victor Hugo no celebre prologo do Cromwell; mas o assumpto é de luxo para aqui, com quanto não deixe de ser grave o objecto.

[1] O mesmo Charles Magnin diz:

«Eu chamo drama a toda a obra em que o poeta, pondo de lado a sua individualidade, fala e opéra ou faz operar e falar actores em nome de personagens ficticios, com o fim de excitar a curiosidade e a sympathia de um auditorio.»

A falar a verdade, esta definição presta-se a ser discutida, pois evidentemente não é aquelle o fim exclusivo do auctor de um drama; mas nada se ganha com isso: o que nós queremos é coisa alheia a controversias, que nos afastem muito do nosso fito.

é expressão geral, ou em particular significa um meio termo entre a tragedia e a comedia. *Melodrama* (por etymologia, *musica* e *dialogo*) chama-se hoje á producção dramatica exagerada em mysterios criminosos, onde ha o inevitavel veneno ou punhal, ou ambos, aborto litterario adrede concebido para surpreender aterradoramente os ingenuos, susceptiveis de engulir patranhas delinquentes de lesa-arte. Felizmente que o gosto publico vai-se enfastiando sensivelmente da especie, formado por melhor escolha de espectaculos, que deliciavam a geração anterior, saída do theatro em lagrimas e com o somno perdido.

*

* *

A arte dramatica divide-se, pois, em *tragica* e *comica*. Chama-se *comediante* ao actor em ambos os generos

A tragedia tende, ha já tempo, a desapparecer da scena. Culpa não é d'ella, pois é genero dramatico de primeira valia, abrindo margem a elevadas manifestações de talento, a vigorosa expressão de paixões exaltadas, a interpretações peregrinas de sentimentos de alta nobreza e affectos

profundos, a rasgos de gestos largos e surpreendentes de assombrosa energia, á estatuaria elegante da attitude, a tudo o que ha de sublime na arte[1]. A culpa foi dos seus sacerdotes que, em geral, em quasi toda a parte, tomando por verdade artistica e por fogo sagrado exagerações monstruosas de voz, de gesto e de movimento, e cantando os versos de um modo insupportavel, estragaram o genero, tornando-o muita vez ridiculo. E forçoso foi que o abuso chegasse a escandalo, para enterrar a tragedia, em que ha avultado numero de monumentos litterarios, e na qual a tão prodigiosa altura se ergueram Talma, Rachel, Ristori, Salvini, etc. É pena!

*

* *

Fique bem entendido aqui uma vez por todas: Eu só traço linhas da arte. O mestre deve desinvolvê-las amplamente, como lhe cumpre e incumbe.

---

1 As mais profundas e estranhas impressões que tenho recebido na minha alma, devo-as a Ristori, a Salvini e a Litz. Porque não posso eu desafogal-as aqui? Fal-o-hei ainda algum dia? Talvez.

Professor da arte dramatica, só o póde ser um homem de instrucção vasta e peculiar, e artista de coração e *prática.* A theoria é muito; a prática é tudo.

*

* *

O que foi, tem sido, e é hoje esta arte?
Um relance de olhos historico, rapidissimo.

II

Espectaculos publicos, houve-os sempre desde remotissimos tempos.

Os dramaticos tiveram origem nas pompas e procissões solemnes em honra de Baccho. Constavam de cantos, danças, improvisos, aventuras escriptas de outras divindades, córos tragicos e comicos.

Os recintos em que elles se davam eram cabanas enramadas, tablados, carros.

Os gregos inventaram o theatro movel de madeira. Sob Temistocles constituiu-se o theatro de Baccho, o mais antigo do mundo, magnificente, de capacidade para 60:000 espectadores. Ali se representaram tragedias de Eschilo, Sóphocles e Eu-

ripedes e as comedias de Aristophanes, Menandro, etc.

Os romanos imitaram os gregos. Mais tarde tiveram soberbos theatros. O do Edil Emilio Scauro, de architectura de tres ordens, tinha 360 columnas (de madeira doirada, de crystal de rocha, de marmore de Creta) com 38 pés cada uma. Nos intervallos havia ao todo 3:000 estatuas de bronze. Levava 80:000 espectadores. Incendiou-se.

Vieram depois os amfitheatros. Tiberio e Caligula promoveram essas construcções. No tempo de Vespasiano e Tito, ergueu-se o maior Colyseu de Roma e do universo.

Parállelamente á decadencia, renascença e progresso das bellas artes, têem os theatros passado por diversos estados de abatimento ou grandeza, até ao actual.

*

* *

Scena vem de sombra. É obvia a razão.

As antigas decorações eram limitadissimas:— Para a tragedia: *templo, portico, deserto, campo de batalha, muralhas de cidade*. Para a comedia: *exterior de casa, rua*. Para a scena satyrica: *bosque, gruta, montanha*.

Sabe-se bem a que altura artistica tem chegado hoje a scenographia. E vamos ainda a meio caminho, nós.

*

* *

Tragedia significa: *Canto do bode.*[1]

Icario (da Attica) apanhando um bode a comer-lhe as uvas, matou-o e repartiu-o pelos aldeãos. Estes, enfeitando-se de parras e empunhando ramos, dançaram e cantaram em roda do animal em talhadas. Agradou a festa, e repetiu-se pelas vindimas. Tornou-se culto a Baccho. Compozeram-se hymnos.

---

[1] Consulte-se o mesmo auctor Charles Magnin sobre a diversidade infinita de origens das differentes especies de espectaculos theatraes. Ahi se verá que havia as *danças sérias e as comicas*, e que das sérias nasceu a *tragedia*, e das *grotescas* o *drama satyrico* e as *comedias*; e quantidade de *danças*, *chorêas* e *canções*, taes como: *emmeleias*, *coros cyclicos* ou *dithyrambicos*, *chorodia*, *carolas*, *hypochermes*, *monodias*, *amabêas*, *sicinnia*, *cordacismo*, *orchestica* (dança pura ou muda, drama instrumental sem dança nem palavras); um mundo inteiro de coisas, que se podem estudar, na propria *Revista*, onde as li, e n'outras partes.

Thespis andou a declamar as suas peças n'um carro. Não se admittia então mais do que um actor.

Eschilo criou a acção tragica, o cothurno, a mascara. Admittiu dois actores.

Sophocles introduziu tres. Parece que morreu por não poder tomar respiração n'um periodo extenso, recitando a sua *Antigone!*

Seguiram-se-lhe os filhos.

Euripedes, o mais tragico dos poetas, abriu porta a quantos actores fossem precisos. Diz-se que Alexandre o admirava; que Socrates só ia ouvir as suas tragedias; que Cicero o lia quando os assassinos o agarraram. Dão-lhe um caracter feroz, e contam que morrêra dilacerado por cães, ao saír de ceiar com o rei.

*

* *

Os romanos, como sempre, seguiram os gregos. Tiveram as satyras em côro e dança, de que os histriões se encarregavam.

Livio Andronico, enrouquecendo a cantar e a declamar as suas peças, foi obrigado a empregar o escravo para o ajudar. D'ahi o dialogo.

*

* *

Comedia diz: *Canção da aldêa.*

Teve origem analoga á tragedia. Era executada por vindimadores vestidos de satyros. Os seus gestos e as suas danças porém eram indecentes, e por isso não os consentiam nas cidades. Tal é a causa do seu atrazo com relação á tragedia.

Assim mascarados, ou besuntados os rostos com borras de vinho, os diversos e sempre ingenuos interpretes da comedia lhe arrastaram longamente a vida mesquinha pelas aldeias, onde só lhes acceitavam as exhibições de seus burlescos espectaculos.

Conservou-se informe a comedia até Plauto e Terencio[1].

---

[1] O mesmo Maigne resume-se assim:

«Dos cantos amabêos saiu a *egloga,* que os antigos em certos casos classificavam entre os dramas. Dos coros dithyrambicos nasceu a *tragedia;* das danças que imitavam os animaes o *apologo* e o *drama satyrico;* das danças que copiavam as acções baixas e os effeitos da sensualidade originou-se a *comedia*».

Antes que me escape:

Logo que se construiram theatros, era costume regá-los com vinho, agua e açafrão durante os espectaculos, acho que para obter agradavel temperatura e perfume.

A fim de augmentar o volume de voz, e como relevo de caracterisação, usava-se de mascaras, imitantes dos individuos que se queria ridiculisar. Tambem os actores gregos falavam por um tubo de metal.

Os espectaculos eram de dia. Mulheres só dançavam, por causa da fraqueza da voz. Eunucos faziam de mulher[1].

---

[1] A erudição que ahi vai não é minha, e pode-se quasi dizer que é indispensavel.

Tenho estudado bastante esta materia (não é dizer que a sei a fundo); mas sobre a meza em que escrevo não ha hoje um livro. São meu recurso exclusivo os proprios apontamentos, e n'esses ha lacunas que nem todas posso preencher pela memoria. Não me lembra onde bebi esses e outros dados, quer da propria historia, quer de resumos já feitos. Pertencem portanto a seu dono. Da desordem dos alludidos apontamentos nasce o desalinho da exposição, que bem me pode ser desculpado por esta vez, em que se trata só de dar exemplo para futuros trabalhos de mais possantes pulsos. Só tenho diante de mim a propria *Revista theatral*, onde bebo.

*

* *

Na França, as primeiras obras dramaticas foram tiradas do antigo e novo testamento. *Les confrères de la passion* cederam o privilegio a outra companhia *Enfans sans souci* que representou pequenas peças.

O primeiro theatro foi feito no palacio de Bourgogne em 1548. *Mysterios, Moralidades, Farças,* etc., constituiram os espectaculos até Corneille; intervallo pouco importante. O cardeal de Richelieu fez cessar esta infancia da arte. Racine, Molière, Voltaire, foram d'ella os grandes impulsores.

Em 1797 havia em París vinte e dois theatros. Notava-se em todos elles má optica e má acustica.

Até ha bem pouco, as artes dramaticas estavam ali desprezadas, pela indifferença dos governos. Bailados e melodramas prevaleciam á tragedia e á comedia.

*

* *

Na Inglaterra, começou a arte como em França, Italia e Hespanha, por *Mysterios,* representados ás vezes por ecclesiasticos.

A sua verdadeira existencia data de Shakespeare — o Corneille de Inglaterra, como lhe chamam.

Nos fastos do theatro inglez avultam, proeminentes, Shakespeare, Johnson, Addison, Dryden, Garrick, Sheridon, Kean, etc.

A pedra de toque dos actores inglezes, o *sublime* da declamação é a arte de morrer. Todos os actores devem ter um curso de feridas e de agonia.

*

* *

O theatro hespanhol começou tambem por *Mysterios*, mas precedeu as outras nações na composição de poemas dramaticos com algum methodo. Meiado seculo XV appareceram as peças satyricas. Depois grande variedade. Lope de Vega compoz 1:500 peças. Calderon escreveu os *Autos sacramentaes*. Cervantes foi tambem auctor dramatico. Corneille e Molière beberam d'aquellas fontes.

*

* *

Na Italia a mesma origem grosseira. Vieram depois os *Mysterios*, introduzidos em Roma pelos fins

do seculo XIII. Bibieno, Machiavel, Ariosto foram notaveis no genero. Metastasio, Goldoni, Alfieri escreveram as mais bellas paginas do theatro italiano. É ali o verdadeiro reino da opera. Pelo contrario do que ainda hoje se dá em París, na Italia ha salas onde se ouve o mais leve suspiro[1].

*

* *

Na Allemanha, de tempos immemoriaes, havia, nas grandes cidades, corporações de artifices com privilegio de representar farças nas suas procissões. Meiado seculo XVI, um d'elles, Hannsachs, sapateiro, compoz grande numero de dramas, dizem que 6:000. Áquelles artifices chamavam-lhes *Phonasques*. Nas escolas representavam-se peças latinas.

Em 1626, uma companhia hollandeza e outra allemã estabeleceram-se em Hamburgo, e modificaram o gosto a ponto de annullarem a confraria dos artistas.

---

[1] Entre nós são pouco attendidas a optica e a acustica na construcção dos theatros. De ventilação só ha bem pouco tempo se cuidou.

Os assumptos dramaticos eram em geral repellentes como os do theatro antigo hollandez; mas depois, Schlegel, Lessing, Goëthe, Kotzbue, Shiller, etc., produziram grandes obras.

*

* *

Na Dinamarca, o barão Helberg foi o primeiro que fez representar comedias. Ha já traduzidas em francez algumas de muito valor. Em 1746 appareceu uma excellente. Não ha tragedias, mas ha bons actores.

*

* *

O theatro chinez nada colheu de gregos nem romanos. Inventou.

Os theatros na China são vastos e agradaveis. O guarda roupa é magnifico.

Têem comedias (quasi todas) cuja representação dura dez a doze dias, incluindo as noites. Actores e espectadores, cançados de irem comer, beber, dormir e voltar para o espectaculo — sem que nada tenha sido interrompido — retiram-se de commum accordo.

Os assumptos das suas peças são moraes, com exemplos dos filosofos e heroes da antiguidade chineza.

Acosta é quem o diz.

*

* *

Na Hollanda, a mais antiga peça theatral é o *Espelho do amor*.

Os poetas, conformando-se com o gosto dos espectadores, encheram a scena de extravagancias algumas vezes. A tragedia de *Circe* é curioso exemplo:

Um companheiro de Ulisses vem a ser condemnado. O leão é o presidente, escrivão o macaco, carrasco o urso. Enforcam o desgraçado em scena, e caem-lhe os membros um após outro n'um poço que está por baixo da forca. Por fim, a rogo de Ulisses, Circe ressuscita-o e fal-o saír são e salvo do poço.

Em 1620, Pedro Corneille Hoof, deu mais regular fórma ao theatro. Adoptaram-se traducções francezas.

A actriz ali é obrigada a ter costumes irreprehensiveis, aliás ninguem representa com ella.

O theatro de Amsterdam (rival da *Opera* de Bruxellas) passa por uma das bellas salas da Europa.

*

* *

No Perú, os celebres Incas representam, nos dias de festa, tragedias e comedias regulares, com intermedios muito dignos. Os assumptos das tragedias são façanhas dos seus reis e heroes; os da comedia, agricultura e lances ordinarios da vida.

*

* *

Em Portugal, el-rei D. Sancho I fez doação de um casal da corôa ao farçante Bonamis em 1193.

No tempo de D. Affonso V representaram-se *Momos* (Autos).

Nos divertimentos dos serões da côrte de D. João II representou-se o *Entremez do anjo,* do conde de Vimioso.

Em Gil Vicente começa a verdadeira epoca do theatro. Este fino escriptor parece qne nasceu em Lisboa em 1470. Cursou a universidade, mas não

se formou. Era de nobre linhagem, e frequentou os serões poeticos de D. João II. Os seus talentos dramaticos só appareceram no reinado de D. Manuel.

A primeira representação dramatica na côrte d'este monarcha, foi em uma quarta feira (8 de junho de 1502) nos Paços do Castello. O 1.º acto é conhecido pelo titulo do *Monologo do vaqueiro*.

Seguiram-se outras em diversas epocas: *Auto pastoril castelhano, Auto da Sybilla, Cassandra,* etc.

Em 1505 temos a primeira comedia de Gil Vicente que sai do quadro dos *Mysterios e Moralidades*. O vulgo poz-lhe o nome de: *Quem tem farellos*.

O *Sermão* abriu-lhe guerra com o partido clerical.

Satisfeito o empenho da côrte com o *Mysterio das tres barcas,* Gil Vicente começou a explorar outro campo, e compoz a *Farça dos physicos*.

Em 1521, no reinado de D. João III, representou uma farça em Evora. Em 1523 escreveu a *Ignez Pereira*.

Apesar de ter sido muito protegido pela rainha D. Leonor, viuva de D. João II, e de ter convivido na côrte com Sá de Miranda, etc., caiu em miseria.

Em 1527 volta de novo aos autos religiosos da idade media e compõe o *Breve summario da histo-*

ria de Deus. O *Auto da feira*, representado nas matinas do Natal, é repassado de ironia contra o partido clerical. Foi um propugnador da Reforma.

Em 1532 appareceu a tragi-comedia *Romagem dos aggravados*. Depois a de *Amadis da Gaula*.

Imitaria elle a Juan de la Encina? É mais natural que bebesse na *Basoche* (especie de confraria dramatica franceza) a idéa de suas composições.

Lope de Vega e Calderon imitaram-o. Foi conhecido e admirado no mundo culto. Sua filha Paula era poetisa. Morreu em 1536[1].

*

* *

Gil Vicente fez escola. Em Evora, onde elle muitas vezes representou, constituiram-na o poeta Affonso Alvares e os dois irmãos. Em Santarem, Antonio Prestes e Antonio Ribeiro Chiado. Em Coimbra, Jorge Ferreira de Vasconcellos. Em Lisboa, Camões talvez recebesse de Gil Vicente as primeiras impressões do theatro. Em summa, os

---

[1] Respigado da historia do theatro do sr. Theophilo Braga, quasi *ipsis verbis*.

nossos poetas seguiram as pisadas do mestre; estava fundada a escola.

*

* *

Ouçamos ainda o sabio professor; que em coisas patrias convém insistir, até em rudimentos:

«Considerada a obra dramatica como predica moral em acção, decidiram-se os frades a escrever para o povo. Fr. Antonio de Lisboa fez os *Autos de Santo Antonio de Lisboa;* o padre Francisco Vaz o *Auto da paixão* etc. Grande quantidade, porém, de autos anonymos, com muitos de Gil Vicente e outros, foram condemnados pelo *Index expurgatorio e Constituições dos bispados.*

Apesar da grande riqueza do nosso reportorio do seculo XVI, nada hoje se conserva.

Á similhança dos franciscanos, tambem os jesuitas se apoderaram do theatro; mas á sua feição. Apropriaram-se da fórma livre e revolucionaria de Gil Vicente, e a desnaturaram introduzindo milagres. E logo depois se voltaram para o theatro classico, inventando as allegorias e tragi-comedias para as suas solemnidades.

Com a invasão jesuitica acaba a tradição do theatro nacional fundado por Gil Vicente. Veiu

ainda a influencia do Santo Officio; e autos populares, comedias e tragedias latinas foram prohibidas pelos Indices.

Do fim do seculo XVI por diante até 1640 (usurpação hespanhola) o theatro portuguez passou pelas mesmas vicissitudes que o hespanhol: prospero com Filippe V, anniquilado no tempo de Carlos II.

Tiveram privilegio de representações: o *Hospital de todos os santos* e os *Pateos das Comedias: Pateo das Fangas da Farinha, Pateo da Bitesga e da Mouraria, Pateo das Arcas ou da praça da Palha.*

Até 1836 continuaram as representações por *pateos* e *barracões* do bairro alto, *Bêco da Comedia, Pateo do Patriarcha* e do *Salitre.*

*

* *

A culta renascença classica da Italia, constituida por imitação da Grecia e de Roma, foi adoptada entre nós por instincto de emancipação moral. Então floreceram Sá de Miranda, Jorge Ferreira, dr. Antonio Ferreira, adversos a Gil Vicente.

Abriu-se theatro na universidade e collegios. Representaram-se peças em latim, e as tragedias de Seneca, Sophocles, Euripedes. Isto por toda a parte, nos conventos até.

Antes, Affonso Alvares, por insinuação dos conegos de S. Vicente, fez-se rival de Gil; mas quasi copiou a *Legenda turca* de Voragine para os seus autos.

Em Balthazar Dias começou a influencia hespanhola e o terror religioso. Em Simão Machado a decadencia da lingua portugueza.

*

* *

Vem uma companhia hespanhola de *Escamilha*. Forma-se a companhia de comedias de José Ferreira. Ha o theatro popular de *Bonifrates*.

A influencia exclusiva da opera italiana e do theatro hespanhol trazem a decadencia do theatro portuguez.

Os jesuitas extinguem a comedia da renascença com as suas tragi-comedias latinas.

Na visita de D. Sebastião á universidade, representa-se a tragi-comedia *Sedecias*.

Nos festejos da vinda de Filippe III a Portugal, a tragi-comedia do padre Antonio de Sousa — *Do descobrimento e conquista do oriente por D. Manuel* — é representada com immenso esplendor no collegio de Santo Antão.

Mais tarde, escreve D. Francisco Manuel *O fidalgo aprendiz*. Ultimo vestigio do theatro nacional no seculo XVII.

Vem depois a invasão do seiscentismo ou gongorismo. O *Tratado da paixão* do padre João Pires de Moraes representa-lhe a influencia.

O theatro portuguez, imitado em Hespanha no seculo XVI, é dominado pelo hespanhol. Apparecem as comedias de *capa e espada*. Lope da Vega escreve a *Arte de fazer comedias*. Á escola dramatica hespanhola pertencem muitos escriptores portuguezes: Jacintho Cordeiro, Pinto Salgado, Antonio Henriques Gomes, Ferreira de Lacerda, etc.

Em 1697 arde o *Pateo das Arcas*.

Representa-se uma ecloga de Sá de Miranda. Alliança da musica e do drama. Francisco Manuel de Mello compõe o *Labyrintho de amor*. Antonio Henriques Gomes escreve *El Cardenal Albernoz*. Pinto Salgado o *Dialogo gracioso de Terracuça*.

*

* *

Com a decadencia geral da nação, atrofiou-se o theatro nos pateos, aterrado pela inquisição.

O theatro do *Bairro Alto* foi o primeiro que se tornou afamado no seculo XVIII.

Após as companhias hespanholas, vieram as comedias de Antonio José da Silva e de Alexandre Antonio de Lima que deram alguma animação; signal de vida logo abafado pelas tragedias *racinianas* — moda aristocratica.

Este theatro era situado na rua da Rosa, ao pateo do conde de Soure.

Por este tempo appareceram já peças de baixa comica — de *cordel.*

A vida de actor era reputada infame. Apesar d'isso este theatro foi muito popular no seculo XVIII. Nicolau Felix era o melhor actor, a melhor actriz era Cecilia Rosa.

Ali se representaram as operas do infeliz judeu: *Vida do grande D. Quixote, Esopaida, Encantos de Medêa,* etc., e as comedias de cordel de Nicolau Luiz, que só uma d'ellas firmou com o seu nome: *Os maridos peraltas.* Escreveu tambem uma *Castro.*

Em 1768 representava a celebre *Todi.*

Segue-se o theatro do *Pateo dos Condes.* Aqui brilhou a companhia de Zamperini.

Mais tarde, o theatro do Salitre tornou-se o centro da comedia nacional. Epoca do terremoto.

Em 1770 a 74, por causa de questões de Zamperini, resolve-se a fundação de S. Carlos, que — após o longo intervallo de quasi desoito annos — só

em 1792 se realisa. Em 1796 a de S. João do Porto.

A guerra do padre jesuita mestre Ignacio contra os Pateos é renovada no seculo XVIII pelo assassinato de Antonio José[1].

A escola do judeu é continuada por Lima, Rocha e Saldanha.

Apparecem *Proverbios* e *Entremezes*. Leonardo José Pimenta é auctor de muitos d'estes.

Fazem-se grandes esforços para a restauração do theatro, baldados pela pressão da pauta raciniana e pelo medo. Manuel de Figueiredo é athleta da restauração, mas infeliz nos effeitos.

Decadencia dos actores apregoada pelos escriptores. Nem sombra de escola dramatica.

Os theatros portuguezes e os talentos dramaticos asfixiam-se á mingua de liberdade. Epoca do despotismo. É o fim da Arcadia.

*

*   *

Nova Arcadia. Os *Elogios* são privativos das festas absolutistas. A imitação das tragedias de

---

[1] Não tem outro nome aquella morte selvagem.

Voltaire serve de manifestação ás idéas liberaes. A versificação é *elmanista.*

O publico prefere a *Nova Castro* de Gomes (dizem que roubada) á de Nicolau Luiz. Apparecem as *Castros* de Sebastião Xavier e de La Motte.

Os poetas do primeiro quartel do seculo XIX cultivam a tragedia. Entre elles, Manuel Caetano Pimente d'Aguiar, pobre de metrificação.

Nova comedia de costumes. Avulta Antonio Xavier. As *Pateadas* do padre José Agostinho de Macedo descrevem o estado do theatro. Representam-se os entremezes: *Manuel Mendes, Astucias de Zanguizarra, Dr. Sovina* de Manuel Rodrigues Maia, etc.

Indifferença publica.

Em 1837 vem Emilio Doux, Paul, etc. D'aqui os germens de uma escola.

Ao tempo, Garrett encetava as tentativas da verdadeira restauração do theatro.

Decretado em 1836, installa-se finalmente o Conservatorio em 1840.

*

* *

O theatro foi, de todas as formas litterarias, o que mais lucrou com o romantismo. Shakespeare

o criou[1]. Garrett, entre nós, foi o primeiro que o comprehendeu e seguiu.

*

* *

Em tão vasta materia, já se vê que não faço (nem devo fazer) mais que, de corrida, apontar o menos conhecido.

Quanto a escola romantica e classica, pode ler-se com muito proveito o já apontado prologo do *Cromwell* de V. Hugo, um dos mais importantes chefes do romantismo em França, com Chateaubriand, A. Dumas, etc.[2]

---

[1] Diz o sr. Theophilo Braga que Schlegel achou analogias intimas entre a *Sakuntala* de *Kalidasa* (s. ex.ª escreve *Calidosa*) e as tragedias de Shakespeare. Fallarei d'isso na 2.ª parte.

[2] N'esta altura, já a *Revista theatral* dizia:

. . . .

«E francamente sentimo-nos orgulhosos de poder apresentar ao nosso publico nomes de mestres como Charles Maguin, Engel, Zola e o dr. Luiz da Costa Pereira.

Nos seus nomes está o valor do commettimento, na obra a confirmação d'elle».

. . . .

III

Voltemos ao nosso objecto especial — a declamação *dramatica* — sentido em que empregâmos a palavra generica n'esta 1.ª parte, cingindo-nos ao uso:

A declamação antiga era composta e escripta em *notas*.

Chegaram a 10 estes signaes. Serviam para designar *como* e *quando* se devia elevar ou baixar a voz em cada syllaba!

Esta especie de recitativo era sustentado por um *baixo* continuo, que regulava a declamação e o gesto. Os gregos chamaram-lhe *Orgesis,* os latinos *Saltatio.*

A principio, no theatro romano, distribuia-se a declamação por dois individuos: em quanto um gesticulava sem falar, lia o outro os versos sem gesticular!

Colocava-se tambem, perto do actor, um sujeito calçado com uma especie de sandalias de ferro, e

que batia com o pé o compasso ou rithmo que deviam seguir — o actor que gesticulava, o escravo que declamava, e os instrumentos musicos que acompanhavam a declamação!

Os primeiros poetas gregos compunham a declamação das suas peças: a *parte poetica* e a *parte musical*. Nas comedias de Terencio, nota-se a indicação: *Qui fecerat modus.*

A arte de compor a declamação passou a ser profissão particular.

*

* *

Segundo Platão, a arte de declamar consistía na imitação de todas as acções e movimentos que o homem póde fazer; regulava o gesto de actores e oradores; ensinava a mimica.

Mas em resultado pratico, a declamação reduzia-se a uma especie de psalmodia, similhante ao canto monotono de certas ordens religiosas.

*

* *

Do seculo XIV póde ser datada a primeira idade da arte dramatica.

Depois foi alterada e corrompida pelos proprios esforços para a enriquecer.

Uma actriz inimitavel restituiu-lhe o brilho: *M.elle Lecouvreur*. A naturalidade, de mãos dadas com a verdade nobre, substituiu a affectação. A palavra *declamar* deixou de exprimir a idéa das representações theatraes.

Da França partiu o exemplo. Vieram bellos dias da arte. Resplandeceram estrellas de primeira grandeza sobre os horisontes do theatro. Para que citar nomes? Não são elles bem conhecidos? [1]

*

* *

Houve longo eclipse n'esta luz.

Mas surge *Talma*, um inspirado, que se revolta contra os abusos da rotina ignara, contra os cri-

---

[1] Entre grande numero d'elles, na França e na Inglaterra por exemplo: Mademoiselles Dumenil e Clairon, Baron, Lekain, Garrick, Kean, etc.

No que vai seguir-se não deve esquecer que eu escrevi o que a *Revista Theatral* publicou, em 1885, fóra de Lisboa havia tempo.

Aproveito a occasião para dizer que essa mesma *Revista* é fonte pura e rica de instrucção sobre estudos historicos

mes sacrilegos de lesa-arte; que estuda na historia; que medita em face das estatuas; que escreve memorias; que reforma e levanta o culto artistico a immensa altura.

Caminha a seu lado mademoiselle *Mars*. Sobe a tragedia classica ao ponto culminante, d'onde caiu para se não tornar a erguer a esse zenith, a despeito dos clarões fulgidos que teem illuminado a scena desde *Rachel* até *Sarah Bernard*.

A verdade porém se diga: Talma levou o fanatismo a um auge selvagem, peccou contra a nobreza da arte. Por exemplo: em *trajo romano*, ousou apresentar-se em scena com a perna realmente nua. *Cètait trop*. Mas que havia elle de fazer? Para que lhe acceitassem as reformas audazes, forçosos eram meios violentos. Quem alguma coisa quer conseguir, em determinadas circumstancias de cega pertinacia, tem de ser exagerado. Em litteratura ha um exemplo frisante d'este princípio no nosso poeta Fr. Manuel do Nascimento (Filinto Elysio).

---

e artisticos da arte dramatica. Sirvam de exemplo os artigos sobre o *theatro na Allemanha*, sobre o *Naturalismo no theatro*, sobre as *Origens do theatro antigo*, as *Ephemerides theatraes*, e muitos artigos analysticos de grande valor, denunciando singular competencia.

*

* *

Rebenta a revolução romantica com V. Hugo e Alexandre Dumas á testa. Drama. Tragedia moderna[1].

Refulge o talento extraordinario de *F. Lemaître,* que, apesar de tudo, não foi nunca admittido no *Theatro Francez.*

Cabe aqui notar que a tragedia e a comedia foram compreendendo como especies: o *drama,* o *melodrama,* o *drama intimo,* a *comedia-drama,* a *comedia intima,* a *comedia de genero e de costumes,* e quejandas variedades que se forem descobrindo.

---

[1] A estes dois esplendores do theatro, principalmente ao primeiro é devido o brilhantismo da arte dramatica. Bem sentida foi a morte do segundo, a quem ha pouco se erigiu uma estatua. Recente é a magua profunda e universal pela perda de V. Hugo, do qual disse Guerra Junqueiro, terminando um rasgo de levantada eloquencia, estas palavras memorandas:

«*E é por isso que eu acho perfeitamente digno que o seu cadaver entre para a eternidade por um arco de triumpho, e que seja necessario desalojar um Deus para o alojar a elle.*»

*

* *

Dejazet nobilita um genero mixto, acceito com enthusiasmo.

Na onda absorvente da invasão quasi geral da *opera comica,* parece que ia naufragar a arte dramatica. Não succedeu assim: eil-a sobranceira, illesa e pura. Em mais de um paiz culto, onde o governo protege o theatro nacional, ergue-se, florecente e fructifero, o templo onde se alimenta o fôgo sagrado — o *Conservatorio.*

*

* *

Em França tem havido actores, e ha, que podem servir de modelo: *Samson,* artista grave, instruido, criador, um mestre legitimo e que escreveu um livro interessante, ainda que de limitada doutrina; *Regnier, Bocage, Provost, Beauvalet Parade* etc., e outros que ligaram o seu nome a papeis que souberam criar, até os *Coquelin, Got,* etc. Uma pleiade de esplendidas actrizes constitue a gloria dos primeiros theatros de París.

Por outro lado, *Augier, Sandeau, Octave Feuillet, Sardou, Dumas filho* e outros tambem celebres auctores têem provido e provêm o theatro de pasto delicado. Não ha perigo que a arte ali falleça. Se de facto ha uma certa falta de actores hoje de primeira plana, sairão breve iniciados do templo.

*

* *

Na Allemanha e na Austria cultiva-se ainda a tragedia antiga, e as artes theatraes têem progredido consideravelmente. Assim tambem na Hespanha, que marcha ao lado — senão avante — das potencias promotoras das bellas artes, e onde não têem faltado auctores e artistas dramaticos de merito relevantissimo. Assim na propria Inglaterra e na America. Assim na Italia, d'onde temos tido a felicidade de admirar grandes tragicos, etc.[1]

---

[1] Já citámos alguns: *Ristori, Salvini*. Quanto a *Rossi*, um escriptor nosso (Vidal) disse:

«*Rossi* faz sentir o trabalho da arte, assim no heroe como no amante; *tem ante si o publico, presta ouvido ao rumor das victorias*... *Salvini* é esculptural... *L'art y est si*

*

* *

Não, o theatro não morre, a despeito do que escreve *E. de Goncourt.* Diz elle:

«Considero o theatro um genero chegado já á decadencia. O theatro, na minha opinião, é a grande arte das civilisações primitivas. No tempo de *Eschylo, Sophocles, Euripedes,* o theatro era toda a litteratura da nação. Muitos annos depois, no reinado de Luiz XIV, o theatro é ainda quasi toda a litteratura; mas talvez que no seculo XVII, algum apreciador de litteratura deixasse uma noite de ir ver uma comedia de Molière, para ler ao canto do fogão os *Caracteres de La Bruyère.* E hoje quem poderá negar que uma *Sapho* ou um *Assommoir* occupe a attenção de França tanto como uma peça

achevée, qu'il n'y parait point... tem a severa interpretação dos typos e a *soberba revelação dos fenomenos psychologicos*».

É atiladissimo este juizo.

Tencionando occupar-me, como estudo pratico para o actor, de *Fr. Luiz de Sousa,* hei de fallar de Rossi — que o representou — e a cujo respeito escreveu ha dias o sr. Pinheiro Chagas umas linhas que precisam de rectificação.

de *Augièr* ou de *Dumas* filho? No seculo XX que logar terá o livro e que logar terá o theatro? A arte theatral, essa arte moribunda, essa arte quasi extincta não póde conseguir um prolongamento de existencia senão pela transfusão no seu velho organismo de elementos novos; e, por mais que procure, não encontro esses elementos senão n'uma linguagem litteraria falada, e na exposição *d'après nature* dos sentimentos — extrema realidade com que se póde dotar o theatro.»

Apesar d'este quadro desanimador, inspirado pelo *Naturalismo no theatro,* o genero vive e viverá, se lhe correrem nas veias ondas de sangue generoso, e for espelho nobre de sentimentos puros.

IV

Mas se volvemos os olhos para nós, o que vemos? Luto no theatro.

Emilia das Neves, com quem tão prodiga fôra a natureza, a actriz sagrada por Garrett, á qual faltava um unico elemento (verdade é que importantissimo) para subir a maior altura ainda; [1]

Manuela Rey, um anjo da arte, tão fina e sympathica como infeliz, e que atravessou a scena como um meteóro; *Delfina,* perfeita no seu genero;

Tasso, que pudera ter sido muito mais, e que ainda assim foi muito;

João Anastacio Rosa, o melhor de todos os actores que temos tido, senão o unico verdadeiro, na rigorosa e mais ampla accepção da palavra;

---

[1] Esta mesma falta realçou o talento da eminente actriz.

Theodorico, o representante inquebrantavel da velha escola de *Ventura, Epifanio, Lisboa, Dias, Victorino, Soller, Barbara,* etc., tudo morreu já.[1]

Santos e *Letroublon,* tão justamente queridos do publico, tolhe-os doença nefasta.[2]

Isidoro, comediante de maior valor do que se julga, e que escreveu tambem um livro, deffeituoso por se querer dar para exemplo, faz-nos grande falta igualmente.

O que nos resta?

---

[1] *Rosa* (pai) era um prodigioso instincto, e o unico que se inoculava do personagem que representava.

Theodorico, apesar de exageradas truanices, era uma intelligencia lucida, e criou papeis notaveis, por exemplo: o do *Agiota* nos *Homens de marmore.*

Antonio Pedro merece especial menção, que tenciono fazer. Morreu já tambem.

[2] *Santos*, após o grande martyrio dos seus ultimos dias, finou-se, deixando-nos um livro de suas *Memorias,* que talvez fosse melhor não ter escripto, porque n'elle se esqueceu do mais importante. De *Letroublon* não sei.

Da velha escola resta madame Talassi, digna e intelligente senhora, que soube coroar os seus velhos triunfos com a discreta interpretação da parte que lhe coube em *La joie fait peur,* que um homem de letras traduziu por: *A alegria traz o susto!* e em que Manuela Rey e aquelle Rosa mostraram uma vez o que é a arte dramatica. Bons tempos do *Marquez de La Seiglière,* dos *Nobres e plebeus.*

*

*   *

Arduo é fallar dos vivos. Conheço-lhe o perigo.

Tenho aqui, diante de mim, e por mim escriptas, apreciações minuciosas de todos os artistas dramaticos que conheci e conheço. Careço de vontade de as patentear agora.

Mas eu alguma coisa hei de dizer, que faça sentir a causa da decadencia da arte dramatica entre nós, tendo possuido e possuindo actores tão altamante considerados como os que citei, e hoje *Brazão, João Rosa* e *Augusto* etc., e *Virginia, Rosa Damasceno, E. dos Anjos, Falco,* etc. — sem fallar em *Lucinda* —, e outros artistas dramaticos espalhados pelos theatros secundarios, como Polla, Joaquim de Almeida, Dores, Jesuina, etc. (Taborda está no caso de Antonio Pedro. Valle tambem e Simões que raras vezes apparece); e auctores da ordem de Garrett, Mendes Leal, Ennes, Abranches, Cascaes, Camillo, Gaio, Santos Lima, Pinheiro Chagas, Serpas, D. Antonio da Costa, e os auctores dos ultimos dramas representados em D. Maria; e uma serie de traductores bem conhecidos pelo seu talento litterario, taes como Ribeiro de Sá, Freitas, D. Guiomar Torresão, Aristides

Abranches e uma infinidade d'elles; e a despeito do vigoroso impulso dado pelo immortal visconde de Castilho (pai) com as suas transplantações de Molière; apesar de um conservatorio que ahi figura instituido[1]; n'um paiz finalmente, onde reinam a paz e a liberdade, e um rei, amado e instruido que traduz Shakespeare[2].

*

* *

Incumbe-me pois um dever indeclinavel de falar dos nossos actuaes actores como dos que já não

---

[1] E que já produziu duas actrizes de bom quilate: Emilia dos Anjos e Jesuina, e um ensaiador consciencioso — Leopoldo. Prefiro, eu estas duas actrizes, nos seus generos, a mais de uma celebridade em muitos.

[2] O paiz chora a morte de el-rei D. Luiz I, porque era bom e intelligente. Não quer isto dizer que não esteja satisfeito com o filho, que promette ser o mesmo.

Camillo Castello Branco entendeu fazer justiça ao primeiro, analysando a sua traducção do *Othello* de Shakespeare, que não reputa inferior ás melhores senão superior.

N. B. — Advirto que a omissão de qualquer nome, quer de artistas dramaticos quer de auctores ou traductores, significa sómente ou impossibilidade de os referir a todos, ou ignorancia ou esquecimento d'esses nomes da minha parte, nunca exclusão.

existem, apontando ao mesmo tempo um remedio qualquer que nos cure do mal da decadencia da arte. E é meu dever fazel-o com toda a franqueza. Falarei pois pela voz da arte, como a intendo, e como se me afigura dever intender-se.

*

* *

Concluamos a resenha historica, para entrarmos quanto antes na materia; que as observações e apreciações virão a pêllo.

*

* *

A declamação dramatica foi muito considerada na Grecia e em Roma.

O actor *Aristodemo* foi embaixador. *Archias,* general. *Eschino* e *Aristonico,* senadores.

Cicero, sendo consul, passava parte do tempo disponivel com *Esopo* e *Roscius* (ambos riquissimos), e *confessa ter d'elles aprendido muito a falar em publico.*

A arte da declamação tinha tanto valor em Roma, que os filhos dos nobres se misturavam e declamavam com os actores, merecendo caricias de seus pais quando eram applaudidos.

*

* *

Nos primeiros tempos do Christianismo, o theatro decaíu. A nova religião e a obscenidade das obras dramaticas originaram-lhe o desprezo e a guerra.

Negou-se a sepultura em sagrado a Molière e á Lecouvreur.

*

* *

Nos tempos modernos foi levantada a excommunhão.

Datam de Napoleão e Talma as manifestações de consideração pela classe.

*

* *

Os francezes e inglezes, para honrarem os seus mais esclarecidos actores, têem-lhes depositado os restos mortaes nas abbadias de S. Dionysio e Westminster.

Lope de Rueda mereceu a distincção de ser enterrado entre os dois coros da igreja maior de Cordova.

*

* *

Em Portugal, creio que Epifanio foi o primeiro actor condecorado.

Hoje ha mais de um: Santos era commendador de Carlos III de Hespanha e cavalleiro de S. Thiago. João Rosa e Brazão, Taborda, Antonio Pedro e Simões são cavalleiros de S. Thiago.

Que o rectifique alguem que esteja melhor informado.

De Simões (comediante notavel) me occuparei especialmente, como de Taborda e Antonio Pedro, na 2.ª parte d'este meu trabalho, como já disse.

V

Antes de começar a expor os principios que constituem estes rudimentos, cumpre-me fazer uma declaração solemne, a fim de que se não illuda alguem com referencia ás minhas intenções.

Não as alimento de censura a governos por não terem promovido o progresso da arte. Culpa não tem sido de nenhum d'elles o atrazo em que nos achamos.

Por outra parte deve confessar-se que o actual director do Conservatorio tem feito quanto em seu poder cabe para melhorar o estado das coisas; tendo já levado a sua boa vontade ao ponto de fazer construir um pequeno theatro dentro do edificio.

O mal vem de longe.

Em 1856 (já lá vão trinta e quatro annos) a commissão nomeada para offerecer bases de modificações á reforma decretada no regulamento de

22 de setembro de 1853, no seu relatorio, entre alguns alvitres salutares, e referindo-se á antiga escola de declamação, já dizia:

«Tanto o illustre ministro que referendou a sua instituição (Passos Manuel), como o grande poeta Almeida Garrett que a inspirou e se encarregou depois de a executar, pozeram o peito e a vontade para que os resultados não illudissem os bons desejos.

«O que os frustrou, porém, não estava ao alcance de nenhum d'elles prevel-o, ou remedial-o anticipadamente.

«O curso dramatico não foi organisado como cumpria, e não admira. Ainda hoje em Paris os homens competentes estão demonstrando que, sem se reformar em partes o systema de ensino, modificado successivamente, não ha solidos progressos a esperar.»

E proseguindo na justificação do projecto das suas bases, explicava a reforma que propunha, no espirito *de evitar com todo o cuidado qualquer despeza nova.*

Acanhada reforma na verdade, mas que ainda assim chamava toda a attenção para as escolas de Historia e Archeologia.

N'esta fatal e mal entendida economia é que se ha de procurar, e ha de achar, a origem principal

da estagnação das nossas instituições artisticas e scientificas por tanto tempo.

Boa vontade não tem faltado, senão os meios para a execução.

Mas porque hão de faltar os meios, santo Deus?! Se uma reforma utilissima exige augmento de despeza, porque não ha de elle ser auctorisado, ainda a risco de se lançar uma gota de oiro no oceano do *deficit?*

*

* *

Desde o relatorio a que alludi até hoje, o que é que se tem reformado no Conservatorio? O que foi feito da Historia e da Archeologia? E bastariam ellas? Nada, absolutamente nada importante no sentido de reformar a Escola. Talvez que até alguma alteração realisada trouxesse damno.

*

* *

Não sou suspeito em asseverar, porém, que os esforços titanicos de Duarte de Sá pareceram dar uma certa vida ao estudo da arte dramatica; mas

esse movimento de animação foi efemero, cessando ao tropeçar no eterno empêço insuperavel da *economia* e n'outros embaraços.

Em todo o caso, honra seja feita á memoria do illustre *amador* de tão delicada arte, á sua intenção esclarecida, ao seu dedicado trabalho, ás suas lucubrações interessantes, cujo embrião é conhecido.

*

* *

É meu parecer inabalavel: *que só um ministro de instrucção publica,* com fundos á sua disposição exclusiva, poderá completar a obra, que se está aqui tentando executar.

Isto dizia eu ha seis annos. Ahi está hoje criado o ministerio de instrucção publica. Praza a Deus que d'esse novo foco sáia luz e calor para a arte dramatica. Assim é de esperar, como para todas as bellas artes em Portugal.

*

* *

Bem assentes estas idéas, entremos em doutrina.

VI

Disse eu que o actor necessita de noções scientificas, litterarias e artisticas não vulgares.

Não exagerei.

De facto, interprete, como elle é, de sentimentos e paixões, precisa de estudal-os na sua larga variedade. Não dispensa, por conseguinte, noções de *filosofia* — pelo menos de psychologia.

Se para o actor o publico é como se não existisse, todavia a missão d'aquelle é transmittir tambem a este impressões indirectamente. Por isso, cumpre de um modo absoluto que se faça ouvir e entender. Para conseguir tal fim, é necessario dispor da *voz* e da *dicção*, isto é — da maneira de dizer.

Ora, é impossivel ter boa dicção sem compreender perfeitamente o sentimento das frases que tem de proferir. E para isto, e para as separar como convem, em ordem a evitar toda a confusão e obscuridade, carece o actor de um *conhecimento regular da sua lingua*. Isto é evidente; e não é pouco.

Domada a voz (pelos meios em que falarei) e separadas as frases com justeza, o *gesto* — acção exterior que dá vida á palavra — não é arbitrario: tem uma theoria natural, subordinada quasi sempre na arte á elegancia; sendo que alem d'isso indispensavel se torna conhecer dos musculos que mais se prestam a transmittir os effeitos dos fenomenos animicos, taes como os do rosto em grande numero e de prodigiosa mobilidade; estudar os temperamentos, os symptomas mórbidos com a sua expressão, etc. D'aqui a necessidade dè saber um pouco do *anatomia, fisiologia* e *pathologia*.

O desenho, a pintura, a estatuaria e a esgrima, a dansa, a musica e a poesia; tudo o que pode dispor para o conhecimento e pratica da attitude correcta e expressão fisionomica; tudo o que concorre para formar o coração e o espirito, accendendo aspirações para o bello artistico e moral; tudo o que habilita a dispensar auxiliares, prejudiciaes na maior parte das vezes — quando não são burlescos — ; tudo é de summa utilidade para o actor.

Encarregado de assimilar-se uma individualidade que não é sua, como ha de elle conseguil-o sem estudar a epoca — antiga ou moderna — do personagem, mormente quando for historico? Ignora alguem a influencia dos tempos e da civilisação no homem fisico e moral?

Não serão a *Historia* e a *Archeologia* mananciaes fecundos de conhecimentos, de que o actor não pode prescindir para a apresentação rigorosa — *em todos os sentidos* — do typo que representa?

E a *litteratura dramatica,* pode ella ser-lhe estranha?

Não tem logar aqui uma dissertação academica, no genero de Magnin, para demonstrar que se não pode ser bom actor sem instrucção especial.

Para se obter este *desideratum*, nos limites discretos e sem exigir que o candidato a actor tenha estudos de um sabio, é que inexoravelmente ha de convergir todo o esforço de uma reforma do Conservatorio, do qual devem saír exclusivamente — pelo menos os ensaiadores de qualquer theatro, pois que, se estes tiverem a devida instrucção, podem ser de grandissimo auxilio a actores. Mas passado um certo tempo, ninguem devia ser actor sem ter o curso de escola dramatica. Já se vê que seria preciso dar vantagens a esse estudo. É assumpto para outro logar.

*

* *

Assim preparado, esthetica e plasticamente, tentemos conduzir o artista pouco a pouco atravez dos principios theoricos, não perdendo ensejo de lhes ir indicando o caminho da pratica desde já.

VII

Vejamos primeiro quaes os instrumentos fundamentaes de que o actor dispõe para o exercicio de suas funcções.

São: *Memoria, Palavra* e *Gesto.*

Toda a gente sabe que *memoria* é a faculdade de conservar e recordar conhecimentos. Em arte dramatica, serve para conservar e recordar tudo quanto se deva dizer e muito do que se ha de fazer, tudo a fundo compreendido antes de decorado.

Esta faculdade é de alta importancia para o actor.

Na execução melindrosa do seu trabalho — em que ha tanta coisa a attender — se as palavras da *parte* que lhe incumbe não estão perfeitamente decoradas; se a memoria não é prompta e fiel, o actor é perturbado no seu espirito pela attenção que se vê obrigado a prestar áquella, o que o distrai da interpretação, transtornando-lh'a mais ou

menos consideravelmente. Isto não se dá sómente com as palavras, mas tambem com as notas preventivas que o actor tenha feito.

Todo o empenho é pouco em conseguir dominar a memoria.

Nem todos gozam d'esta faculdade no mesmo grau, pois que ella depende de condições que variam segundo o temperamento, idade, sexo, etc.; mas o exercicio robustece-a, o interesse pelo assumpto desinvolve-a, a attenção vigora-a, a repetição insistente fortalece-a. São principios filosoficos.

Todos podem conquistar uma memoria sufficiente, senão facil, segura pelo menos — que é o essencial. A *mnemonica* soccorre-a. O methodo auxilia-a. O mais util de todos é escrever o que ha de decorar-se, visto como o actor tem de o fazer n'outro intuito.

Nada mais lamentavel que dar a conhecer o actor que não sabe quaes são as palavras de que deve servir-se, e que necessita de quem lh'as diga.

Nada mais vergonhoso para um theatro regular do que ouvir-se a voz do *Ponto*. Bem basta o mal que faz á scena o espantalho da cupula que o tapa, E depois, que falta de illusão!

Parecerá paradoxo, mas é verdade séria: A indispensabilidade provada de um *ponto*, é, pela sua causa, uma das origens da decadencia do nosso

theatro. Iremos vendo outras. E esta avulta na indisciplina da scena.

Que os nossos actores se possuam bem d'este aforismo: *As balbuciações na dicção constituem opprobrio artistico.*

O methodo de estudo dos papeis em geral é mau: habituar o ouvido a uma *deixa,* é tornal-a indispensavel; mas é economico e basta. Alem de que, a repetição de ensaios regulares vence tudo.

É uma coisa pasmosa e quasi inacreditavel como o actor guarda na memoria uma quantidade de *papeis* diversos, e cuja reminiscencia deve ser prompta. Se não decorar com methodo, como ha de recordar-se em limitadissimo tempo, e ás vezes quasi de repente? Nunca se devia obrigar um actor a similhante violencia. Não pode haver bom actor em taes condições.

Mais de um actor conheci eu, e dos de fama, que não decorava papeis — por ter perdido a memoria. Arrumava-se ao *ponto,* e d'ali não saía, dizendo só a proposito o que lhe ouvia distinctamente. Será isto toleravel?!

Longe me levaria este objecto, mas não posso demorar-me, nem convem.

VIII

Palavra é a voz humana articulada, privilegio exclusivo de que nos dotou a Natureza para nos relacionarmos com os nossos similhantes. Trata-se da palavra *falada;* que não de signaes graficos, ou do *canto* — tambem producto da voz e da palavra no homem.

Uma das bellas e uteis qualidades do actor é um timbre ou metal de voz cheio, sonoro e suave ao mesmo tempo.

Mas não deve desanimar quem de natureza o não tiver, porque a voz é susceptivel de ser modificada, quando não seja deffeituosa por causa organica irremediavel.

Demosthenes, *o mais sublime e vehemente dos oradores gregos; aquelle cuja magestade, fogo, decla-*

mação perfeita[1]*, som de voz d'accordo com expressões e pensamentos; cujo tom de palavras, acção de rosto e ar do gesto abalavam quem quer que o ouvisse;* Demosthenes, corrigiu a má voz e má pronuncia que tinha, á custa de esforços dolorosos até. São bem faladas as pedrinhas, que elle mettia na bôca quando ia declamar a toda a força de voz, á borda do mar.

S. Jeronymo alcançou pronunciar bem o hebraico limando os dentes.

Domesticos antigos n'uma casa contraiem o que quer que seja da voz dos amos.

Empenho similhante ao de Demosthenes poz em pratica Satyro, actor grego, com identico resultado.

Sem irmos mais longe na classe, ahi tivemos Rosa (pai), que logrou por meios analogos, clarear e desembaraçar a articulação embaciada de certas palavras. E o filho (João), um dos melhores actores que nos restam, castigou um defeito de prisão

---

[1] Eu creio pouco na perfeita declamação de Demosthenes; e assim tambem na de Cicero, *que em si reunia todas as boas qualidades que immortalisaram muitos oradores: força de Demosthenes, abundancia de Platão, doçura de Socrates.* No fim de contas, a perfeição humana é relativa.

N. B. As palavras em grifo são quasi sempre aqui transcriptas d'alheia origem.

de lingua, deixando apenas um leve resto que elle sabe tornar imperceptivel, aproveitando-o ás vezes com vantagem.

Os actores de primeira ordem transformam o seu orgão vocal nos diversos caracteres que desempenham[1].

A faculdade imitativa da fala em certos individuos chega quasi á illusão completa.

*

* *

Vem isto auctorisado por altas capacidades — entre as quaes o nosso eminente poeta e prosador Castilho — em apoio do asserto: *que a voz é modificavel.* E quantos outros exemplos se não poderiam adduzir! Sem falar dos recursos da medicina.

*

* *

Antes de aprender a representar é necessario saber falar.

---

1 Rossi, por exemplo, no Othello. Suprema audacia, coroada por um exito extraordinario bem pouco merecido. Ha muito que objectar a este respeito.

Uma pronuncia recta e limpida é a primeira condição da arte.

Articular bem, é enunciar as letras e as syllabas, que compõem a palavra, de um modo claro e distincto, segundo o seu valor grammatical.

Não ha dicção perfeita sem articulação rigorosa e nitida, que é coisa differentissima da affectação. Esta é defeito grave.

Cumpre emendar os vicios da articulação.

Se elles provêm de pouca *flexibilidade dos orgãos, é preciso dispol-os e dirigil-os*, isto é — amoldal-os e exercital-os convenientemente. *É necessario insistir na pronuncia das letras e syllabas até á nitidez; ter paciencia e resignação para o trabalho penoso e constantes esforços que sempre vingam.*

Por excellentes que sejam as disposições naturaes para uma arte, necessitam de ser desinvolvidas pelo trabalho. Abandonadas sem cultura, faltar-lhes-ha sempre alguma coisa, que o estudo e o exercicio lhes teria dado; restará sempre um defeito que fariam desapparecer. Não se póde duvidar que os actores celebres tenham sido felizmente dotados pela natureza; e todavia ninguem ignora a que perseverantes trabalhos, a que multiplicados esforços se dedicaram para se aperfeiçoar.

Cumpre evitar a *precipitação* no dizer, quando ella não é exigida pela vehemencia do sentimento.

As consequencias d'este vicio, muito para temer, são a confusão que destrue toda a belleza. Nos impetos da paixão, quando a palavra é tumultuosa e convulsa e sai como uma torrente, todo o cuidado é pouco para a dicção nitida.

Deve conseguir-se um modo de falar expressivo e agradavel, pausado, sereno, sempre que não for preciso alteral-o, quer por causa do temperamento, quer pela intensidade do sentimento, etc.

Ha de tomar-se a respiração de modo que esse acto não seja custoso, sem mudar a inflexão, embora se interrompa um segundo. A virgulação é deficiente para a declamação[1]. Importa não ser fanatico observador d'ella.

Os versos não devem ser ditos em modulação musical. *Dizer versos não é cantal-os. As pausas não devem ser contadas pelas syllabas, mas pelos córtes mais ou menos profundos dos pensamentos ou dos affectos que se exprimem. Mas esta determinação das pausas não deve excluir a necessidade de fazer sentir o rythmo da poesia.*

De facto, sem elle não ha poesia na fórma dos versos, e não se trata de a disfarçar.

---

[1] Duarte de Sá admitte mais dois signaes : *virgula dramatica* e *ponto dramatico.*

*

* *

Na palavra (sob o ponto de vista dramatico) ha que notar as seguintes distincções:

Entoação, emissão, inflexão, tom e *modo.*

Entoação é, por assim dizer, a escala do som da voz, que se não deve confundir de modo algum com a entonação musical.

As cordas da entoação, *graves, medias* e *agudas* podem ser feridas com mais ou menos força.

Emissão é o volume da voz ou essa força.

Inflexão é a modulação que dá significação particular ás palavras, accentuando-lhes a intenção.

Tom é a maneira pela qual exprimimos o *estado,* verdadeiro ou fingido, da alma do personagem, por via da palavra.

Modo comprehende o tom, e a mesma expressão por simples gesto[1].

O complexo d'essas modulações, variadas, exactas e naturaes, produz na declamação theatral o mesmo effeito que o colorido faz na pintura.

---

[1] Sei que se tem definido *tom* e *modo* n'outro sentido. Não lhe acho vantagem, antes complicação de subtileza demasiada e inutil.

*

* *

Na declamação em geral, confundem auctores *entoação e tom,* podendo tomar-se em accepção dupla: *ou como a elevação maior ou menor da voz, segundo a natureza da expressão;* quer seja como *o conjuncto de inflexões e modulações de voz que caracterisam um genero — a natureza do pensamento — e constituem a linguagem dos sentimentos e das paixões.* E a inflexão é ali principalmente considerada *como a cadencia sobre a ultima syllaba da palavra, quando após ella segue immediatamente uma pausa.*

Em arte dramatica, ahi ficam apenas definidos, segundo o meu modo de ver, esses elementos mais importantes, e aos quaes terei que dar desinvolvimento proprio, depois do *gesto,* e quando ás palavras tenha de ser applicada a expressão dos sentimentos, tanto quanto o comportam a varia natureza e graduação d'estes.

É de todo o ponto impossivel fazel-o antes de tratar do gesto, tão casado anda elle á palavra para a expressão. É objecto propriamente pratico, e que só pode ser tratado com proveito real em repetidos e variados exercicios d'aplicação da theoria, guiados por mestre na arte.

*

* *

Mas o que devo notar desde já é que: tem de vencer o actor, como primeira pratica da palavra, uma grave difficuldade. Consiste em:

Fixar, elevando-a (se o carecer) uma emissão de voz que se torne emissão natural, a fim de se fazer ouvir em todos os angulos do theatro, sem constranger a voz para as inflexões que traduzem estado sereno da alma; sendo que assim, tambem as cordas mais baixas da entoação podem produzir sons ainda perfeitamento distinctos, como é indispensavel.

Clairon e Lekain o aconselhavam como conquista sua de largo alcance.

Nós pensâmos pouco n'isto. E sabe Deus quantas vezes se tem condemnado a acustica de culpas d'esta origem.

Manuela Rey perdia muito em desprezar tal cuidado. Era seu defeito. Pena é que os mais leves se tornem salientes á proporção do valor delicado do artista. Não admira: a nota desentoada mais fugitiva perturba a mais opulenta harmonia.

Emilia das Neves, pelo contrario, tirava d'elle resultado seguro. Verdade é que esta actriz pos-

suia um timbre de voz admiravel e de invejavel riqueza.

Outros ouvem-se mal e entendem-se peior. Alguns ouvem-se sempre demais e entendem-se de menos.

Tem porém um perigo este esforço: caír no defeito de engrossar a voz, para lhe dar um volume que ella naturalmente não tem, perdendo-lhe assim o governo. Forçoso é fugir esse vicio, levando as coisas a limite discreto.

Uma vez, com receio de que se perdessem perolas de *tom,* disse eu a Manuela Rey: — Fale mais alto. Ella respondeu-me: — Vou estragar tudo. E tinha razão; mas a culpa não era minha.

IX

Mas tratemos do *gesto*.

Ha quem estabeleça que a acção exterior abrange: *a maneira de estar, a fisionomia e o gesto.*

No sentido dramatico deve acrescentar-se: *modo de ouvir,* objecto de tanta importancia que chegam a dar-lhe o nome de arte. Primou Talma nos silencios do escutar.

A mim afigura-se-me que é o *gesto* que compreende tudo isso.

O *gesto* é a acção do corpo para exprimir as modificações que a alma experimenta. Compõe-se de ademanes e movimentos exteriores. A cabeça, a fronte, as sobrancelhas, os olhos, as palpebras, o nariz, a boca, o collo, os hombros, os braços, as mãos, os pés e as pernas, tudo tem movimentos para aquella expressão, movimentos que muitas vezes precedem a palavra. O *ar,* a *posição* (a atti-

tude) que toma o actor, variavel segundo o grau de attenção, serenidade ou agitação do espirito, nasce e depende do movimento do corpo.

O *modo de ouvir* (tão difficil como o de falar), reflexo exterior das impressões intimas, transmittido principalmente ao rosto, muitas vezes apenas denunciado por um estremecimento quasi imperceptivel e concentrado no olhar — o que não exclue outras fórmas de revelação — movimento do corpo é, ou *gesto mudo.*

Porque se diz que a fisionomia é o espelho da alma? Por *ser um quadro vivo, onde como que passam, visiveis, os nossos sentimentos e abalos quaesquer da alma; sendo que precisâmos empregar esforços para que ella os não denuncie, violencia esteril muitas vezes, pois, a despeito da nossa vontade, rompem elles o veu do constrangimento.*

E que causa estampa na fisionomia essa revelação? O jogo dos musculos do rosto. Por isso as fases (deixem-me assim dizel-o) da fisionomia, produzidas pela combinação harmonica das feições para um dado fim, são tambem gestos, etc.

Deixemos porém a discussão d'essas divisões. Quer o *gesto* seja parte da *acção exterior,* quer seja a mesma coisa que esta, compreendendo as outras partes e a si proprio, em nada se altera a essencia das noções d'esses termos.

E aproveitemos o ensejo de nos determos um pouco na *fisionomia.*

*

* *

A alma fala frequentemente e de modo facil e claro pelos musculos de maior mobilidade. Por isso mais vezes se manifesta pelas feições, principalmente, pelos olhos.

Le Brun não attribue aos olhos a maxima eloquencia, mas sim ás palpebras.

De feito, o movimento das palpebras concorre poderosamente para a expressão dos olhos, pois d'elle depende descobrir-se mais ou menos o globo d'estes; circumstancia de grande influencia, pois basta, por exemplo, abrir bastante as palpebras, para que os olhos pareçam exprimir espanto. Alem de que, tingem-se ellas por vezes de uma côr especial que dá diverso tom ao brilho dos olhos. Mas quantas especies de sentimentos são impressos nos olhos, com a mesma abertura e côr das palpebras?

É que nos olhos ha mysterio.

Doces na ternura e bondade, languidos no amor, inundados pelas lagrimas das maguas, animados pela esperança, amortecidos pela tristeza, tôrvos pelo ciume e instincto sanguinario, accesos pela

ira, attonitos nos assombros e no terror, de brilho sinistro na demencia, meio occultas as pupillas em paroxismos de sensações e paixões, velados pela doença, vitreos na agonia... o que é que os olhos não exprimem?

Vede o cego. *Os olhos são a alma* visual: apagada a sua luz, que illumina o rosto, anoitece na alma e fisionomia.

Buffon diz: «É principalmente nos olhos que se pintam os sentimentos. Mais do que outro qualquer orgão, pertencem os olhos á alma: parece que a tocam e participam de todos os seus movimentos; exprimem-lhe as paixões mais ardentes, e as commoções mais tumultuosas, assim os mais suaves e delicados affectos», etc.

D'isto se deduz, por consequencia, que: *nos olhos do actor se hão de sempre ler os sentimentos que as palavras que elle profere encerram;* que, por isso, *devem os seus olhos acompanhar os movimentos,* sem que para tal seja sempre necessario o movimento da cabeça.

*

* *

Nobreza ou baixeza de caracter, sinceridade ou deslealdade, crime ou innocencia, vergonha ou glo-

ria, ventura ou infortunio, qualquer condição da alma, proveniente, quer de sensações, quer de sentimentos, é tambem revelada em traços distinctos na fronte.

Incumbe pois ao actor apresental-a em harmonia com a sua importante significação[1].

*

* *

Os *supercilios* tambem traduzem, por seus movimentos de elevação au abaixamento, dilatação ou contracção — quasi sempre no mesmo sentido das palpebras — modificações diversas na alma. Elevam-se pelas graduações da admiração, espanto, assombro, deslumbramento, pavor; a ira contrai-os; dilata-os o prazer, etc.

As *narinas,* flacidas na serenidade, avigoram-se, erguem-se, agitam-se de um modo sensivel em todos os excessos de paixão. A extremidade do nariz empalidece primeiro no rosto.

---

[1] O aspecto da fronte e das faces pertence tambem a outro genero de cuidados em que tocarei na parte pratica: a *caracterisação*, objecto muito melindroso e muito pouco acatado e compreendido.

A *boca* é eminentemente expressiva pelo movimento variadissimo dos labios, que o desdem estende, o desprezo alonga, a avareza e despeito recolhem, a doçura dilata, o rancor contrai, a esperança e o amor illuminam, o prazer descerra, descobrindo apenas os dentes para o sorriso, separando-se mais para o riso estridente ou sarcastico que abre tambem a boca, retirando-se com violencia para deixar ver os dentes cerrados no riso sombrio da demencia.

*

* *

O rubor da vergonha ou do pudor, a pallidez do medo e das anciedades, a lividez do horror, a sombra da dor fisica e da morte invadem as faces.

O medico lê até o genero da doença ali. Ha a face hypocratica, symptoma seguro e tremendo.

Tudo fala na fisionomia.

*

* *

Mas a difficuldade está em saber como se ha de realisar n'ella o espelho da alma, desde a fugitiva

ruga de leve contrariedade até ao extremo elasterio dos labios na gargalhada amarga do louco.

Ha de necessariamente estudar-se a natureza dos sentimentos, e analysar scientificamente as alterações que elles trazem ás feições; porque *é muito provavel que cada um dos musculos do rosto, ou certo grupo d'elles exerça funcção especial em cada expressão determinada, concorrendo juntos para a harmonia do resultado*[1].

Hão de contemplar-se com olhos estudiosos as obras das artes expressivas dos affectos, das paixões, dos soffrimentos moraes e fisicos tambem.

Deixar dizer: *que essas modificações custosas, essas reflexões laboriosas, taes como o estudo das obras primas da pintura, seriam trabalho pouco fecundo, e quasi sempre longo e fastidioso.* Os quadros de mestre encerram a pratica esclarecida da theoria que já aconselhámos, alumiada pela inspiração, e servem seguramente de guia, senão de modelo absoluto para a expressão viva; e com melhor resultado que a estatua, á qual falta a mais significativa das feições, com quanto tenha a vantagem do vulto, que mormente para o actor tragico é indispensavel. E não é só para o tragico.

---

1. Este ponto ha de ser mais esclarecido adiante.

Forçoso é confessar, porém, com um muito sincero mestre, *que não poderá nunca o actor tornar a fisionomia legitimo e fiel reflexo da alma de que se possue, se não se compenetrar profundamente dos sentimentos que exprime, apoderando-se d'elles de um modo completo. Quando o consiga, reflectir-se-hão naturalmente, e sem nenhum esforço da sua parte, no semblante.* É principio inconcusso, e que deve ser como dogma entre os crentes na arte.

Mas, para ganhar esse *eu* artificial, para se deixar possuir de outra alma, é que são utilissimos todos esses estudos que tenho apontado.

Isto com referencia á fisionomia.

*

* *

Direi agora dos movimentos de outras partes do corpo, especialmente dos braços e das mãos.

Nasceram comnosco esses movimentos. Constituem linguagem universal. Por elles podemos communicar aos outros as nossas impressões, os nossos desejos e certos fenomenos psychologicos. Não fala a criança e já tem esses movimentos e quasi os entende. São unicos instrumentos de transmissão das impressões da alma nos surdos-mudos.

Talvez que o homem, no primitivo estado selvagem só tivesse gestos e o grito — commum aos irracionaes — e que a palavra se dispozesse depois — pela necessidade de mais clara e intima communicação.

Seja como for, os *gestos são altamente proprios para exprimir os actos da sensibilidade e da vontade. Rapidos e energicos, animam e precisam a linguagem falada, que, sem elles, seria menos persuasiva e lucida.* A paixão violenta muitas vezes faz emmudecer; fica só o gesto para a revelar.

Com quanto os gestos *sejam signaes eminentemente syntheticos, e por isso adoptados para expressar os actos do espirito que tenham esse caracter e não os de caracter analytico,* todavia a palavra, com quanto sufficiente por si só para traduzir pensamentos, seria fria e pallida expressão de affectos e paixões de qualquer natureza sem o gesto.

E sem elle não existiria a arte dramatica.

*

* *

A *naturalidade* constitue a verdade, e por consequencia a perfeição e belleza do gesto, pois a sua existencia e significação da natureza procedem.

Mas o gesto tem graus e caracteres diversissimos.

É pois difficilimo, senão impossivel, estabelecer minuciosas regras geraes para se adquirir o *gesto natural*.

Na variedade immensa de graduações, como fazer-lhe corresponder graduações definidas de movimentos?

Os temperamentos variam a expressão das paixões nos diversos individuos, principalmente quando estes os não podem soffrear; e n'esse caso o gesto deve ter o cunho do temperamento.

Vê-se pois, evidentemente que é impraticavel determinar o gesto exacto para qualquer sentimento n'um individuo qualquer.

Por conseguinte, só se podem indicar alguns principios geraes, e esses em muito limitado numero.

O que não obsta a que se estabeleçam regras em casos especiaes, fundadas na analyse das paixões e observação da natureza, como é de necessidade inexoravel para servirem de luz em outros casos.

Eis-aqui alguns preceitos, aconselhados por uma grande auctoridade na materia, e que a tratou do modo mais simples e verdadeiro. Sobre elles faremos algumas reflexões.

X

1.º *Como ponto de partida para todas as posições, se está de pé, o actor deve apoiar-se sobre uma das pernas, avançando um pouco a outra, tendo a cabeça erguida e o tronco erecto.*

Como ponto de partida, de acôrdo. N'outro caso, já se vê que esta posição só a póde consentir estado tranquillo da alma.

2.º *Os gestos principaes devem ser feitos com a mão que fica do lado do interlocutor.*

Isto com o cuidado de não parecer que tem a outra mão inutilisada.

3.º *Para ajoelhar, não deve o actor caír sobre ambos os joelhos; mas avançar um pouco a perna que estiver mais proxima da pessoa a quem se dirija, e abaixar-se sobre o joelho da outra perna.*

Isto tem muitas excepções. E quando o actor está só? E no desalinho das paixões vehementes? E em certas imprecações? E no genero comico?

6

Em summa, o preceito póde ser considerado geral; mas é preciso modifical-o segundo as circumstancias, segundo as exigencias dos grupos, conforme a intensidade e a qualidade da expressão.

4.° *Se o actor está sentado, não terá as pernas unidas, nem os joelhos e pés na mesma linha perpendicular ao solo. Os joelhos devem estar um tanto afastados e não no mesmo nivel: um dos pés avançará, e o outro deve recuar sem de todo assentar no chão.*

Depende isto muito da classe, profissão, idade do personagem, etc. Tudo está na verdade, na naturalidade, na elegancia relativa.

5.° *A attitude deve estar em harmonia com os pensamentos e situações. Na dor intensa, por exemplo, a cabeça ha de ter uma inclinação triste, os braços hão de pender ao longo do corpo, o qual, pelo estado de abatimento geral denunciará o soffrimento ou a paixão. Nos transportes de profunda alegria, pelo contrario, ergue-se a cabeça; e o corpo, solto da oppressão, avigora-se. Na supplica, baixa a cabeça, os movimentos são contidos, a attitude é humilde e submissa.*

Que de modificações não carece este principio!

6.° *O gesto deve andar de acôrdo com a fisionomia. D'este accordo, em harmonia com o tom, se*

compõe a expressão mais rigorosa, e por isso a mais perfeita dos sentimentos.

Já o dissémos.

7.º *É necessario estudar a fundo a natureza e a indole particular do personagem, e apreciar perfeitamente a sua maneira de sentir, para harmonisar com ellas os movimentos.*

Repetimol-o já.

8.º *Visto como o gesto é uma linguagem, deve estudar-se tambem na natureza. Consideremos os homens sob o imperio da paixão, e attentemos nos movimentos que traduzem, tão fiel e energicamente, as suas impressões. Examinemos como o corpo revela a seu modo a colera, o desprezo, o odio, a compaixão, etc. Apropriemo-nos razoavelmente do que tivermos observado.*

Deve tambem estudar-se no que os artistas celebres fazem, *mas sem caír n'essa imitação servil que tudo copia sem selecção, sem discernimento, sem relação alguma com o caracter do personagem.* Será preciso nomear o actor a quem Rossi fez muito mal?

9.º *A condição indispensavel de um bom gesto é o desembaraço e a naturalidade que resumem quasi todas as outras boas qualidades.*

Os francezes têem o termo *aisance,* que exprime perfeitamente a qualidade do *desembaraço. Facili-*

dade não lhe corresponde bem; *elasticidade* dá certa idéa da significação, e *dureza* ou *inflexibilidade* da qualidade contraria; mas na *aisance* estáse á vontade, além d'isso. Não se calcula quanto esta qualidade é apreciavel.

10.º *Devem evitar-se os gestos curtos, seccos ou duros, que só partem do cotovêllo, porque não têem elegancia.*

Não se oppõe isto a que o cotovêllo seja a alma do braço, como alguem lhe chamou.

11.º *Os braços, ao agitarem-se, não devem andar muito proximos do corpo; convém tel-os a uma certa distancia.*

Assim se evita de facto o acanhamento e falta de elegancia dos movimentos, dando-lhes ao mesmo tempo mais elasticidade e vigor.

12.º *As mãos, ao elevarem-se e baixarem-se, não devem descrever uma linha perpendicular. Os movimentos obliquos são geralmente mais agradaveis.*

Tem isto excepções no genero comico, no estado morbido, etc.

13.º *Raro é que os gestos precipitados e bruscos sejam bons e convenientes; carecem de dignidade e parecem constrangidos. Nem são necessarios para manifestar vehemencia: póde-se perfeitamente exprimir este grau de sentimento com movimentos comedidos mas calorosos.*

Sim; mas dependem muito do temperamento, que se não trata de violèntar, ou não se póde domar.

14.º *Se os braços se cruzam, deve haver cuidado em os não apertar muito.*

Não se difficulta assim a respiração e guarda-se a nobreza da attitude; mas tambem é preciso fazel-o de maneira que não preoccupe ou prenda, ou produza constrangimento.

15.º *Os dedos não hão de estar unidos nem estendidos; mas alongados diversamente (o indice mais que todos), e proximos uns dos outros com uma especie de negligencia, occupando o pollegar o centro da concavidade da mão.*

É a posição ordinaria simplesmente. As estatuas a ensinam. Mas quantas vezes é necessario crispar, enclavinhar os dedos, espalmar as mãos, fechal-as, etc.?

16.º *Os movimentos de cada mão — pelo menos de ordinario — devem ser circumscriptos no espaço que naturalmente lhes pertence e não ultrapassar de meio corpo, sendo que as não devemos ter na mesma linha quando nos servirmos de ambas.*

Ordinariamente, concordo.

17.º *Em geral não se devem elevar as mãos acima da cabeça, a não ser nos excessos da paixão.*

E até sem lá chegar tambem.

18.º *Quando a posição muda e que se passa a outro gesto, deve fazer-se o movimento descrevendo uma curva. A linha recta tem sempre dureza.*

Deve acrescentar-se que esse movimento ha de acompanhar a lentidão ou rapidez da inflexão, em geral; e outras vezes demorar-se no silencio.

19.º *Os gestos tomam direcção diversa conforme os differentes movimentos que nascem da alma. No dizer placido basta avançar um braço, fazendo um leve movimento com o outro. Quando sentimentos de admiração, prazer, ou enthusiasmo elevam — por assim dizer — a alma, o gesto eleva-se tambem. Quando nos esmaga a tristeza pelo esmorecimento da alma, o gesto cai, abate, é pesado. Na colera e indignação, e n'outros movimentos violentos em que a alma como que rompe fóra de si mesma, o gesto arremeça-se para diante. Se exprimirmos o desejo de ter ou attraír qualquer coisa, curvam-se os braços voltando a parte interior para o corpo. Se denotâmos a repugnancia, a mão avança e volta-se aberta para o objecto que desagrada, parecendo repellil-o. Para indicar uma commoção forte e cheia de fogo, a mão aperta com energia o peito, ou bate n'elle com mais ou menos força ou rapidez. Quando se manda, ergue-se o braço e estende-se. Quando se obedece, baixam-se os braços, afastando-os do corpo e abrindo as mãos,* etc.

Ha porém, sentimentos repulsivos, que recolhem os gestos, paralysando quasi o movimento.

20.º *O gesto começa e acaba com o sentido do fenomeno psychologico; mas, como é mais rapido que a palavra, manifesta antes d'ella o pensamento que se vai exprimir.*

Por isso é preciso muitas vezes prolongal-o até que expire a palavra, e outras vezes ainda além — para *firmar-lhe a intenção.*

21.º *Ha situações em que o gesto é pouco util e até se torna vicioso. Quando nos absorve a meditação, o corpo está tranquillo e immovel. Quando nos commove um sentimento piedoso, o gesto é simples, apenas sensivel. A grandeza moral, a dignidade não tem movimentos; toda a expressão está na presença. Ás vezes, os sentimentos de maior violencia — como o furor, a indignação, etc., não têem senão gestos do rosto. Taes paixões pintam-se na fisionomia com a maior força. O gesto prejudicaria o prodigioso effeito de um olhar, de um signal quasi imperceptivel da cabeça.*

N'este ponto, o auctor, cujos preceitos de declamação transcrevo, adaptando-os ao actor, cita (com tão feliz e fino criterio, que não resisto a copial-o) a passagem do livro 6.º da *Eneida,* em que *Virgilio* faz descer *Eneas* ao inferno onde encontra *Dido*, a qual, ao vel-o, não quer ouvil-o, volta a cabeça,

e, immovel e muda como um rochedo, fixa os olhos no chão:

> «Illa solo fixos oculos aversa tenebat.
> Nec magis incepto vultum sermone movetur,
> Quam si dura silex aut stet Marpesia...»

E accrescenta: «Qual gesto, por eloquente que fosse, não prejudicaria aquella admiravel expressão de profundo resentimento na infeliz rainha, indignamente traída?»

Conclue o referido auctor, já celebre pelo seu *Curso de meditações,* os principios geraes de declamação, dizendo:

«Vê-se, por estes poucos principios, que os gestos não devem ser continuos. Ininterruptos, é bem de receiar que grande numero d'elles sejam apenas movimentos mechanicos sem relação alguma com a natureza do pensamento ou sentimento. N'este assumpto, como em muitos outros, a perfeição está no meio termo. Não se hão de multiplicar excessivamente os gestos, para que não possam ser falsos ou insignificantes; nem tambem se hão de poupar demasiado, a fim de se não correr o perigo de frieza ou de indifferença. No fim de contas, não é só pelo estudo das regras e dos tratados que se ha de aprender o gesto conveniente, senão tambem

estudando-o no trato com os homens, e adquirindo-os por exercicios frequentes.»

Estes conselhos, que ahi ficam exarados, são excellentes; só peccam pela sua propria generalidade e pela deficiencia, pois se referem á expressão das paixões fundada em theoria do gesto, isto é, como se ellas operassem do mesmo modo no homem independentemente da sua organisação e outras condições especiaes.

Todavia, taes preceitos são de todo o ponto aproveitaveis, como se tomem por meros guias no caminho e modo de estudar a diversa expressão de cada uma das paixões segundo o temperamento do individuo; e ainda tendo tambem na maior consideração que o homem passa parte da vida a constranger o seu temperamento, e que a educação é segunda natureza, e que as situações alteram a expressão. Pense-se por exemplo, porque modo exprimiria o mesmo sentimento um homem sanguineo ou lymfatico, um camponeo rude ou um diplomata, um homem puro ou um criminoso, etc.

E ahi temos porque, nem a theoria do gesto, nem o temperamento, por si sós, podem marcar a expressão exacta que o actor deve dar ao sentimento.

Cumpre-lhe antes de tudo, compreender perfeitamente a sua graduação, e profundar depois as

particularissimas condições do individuo que representa.

A estrada tem espinhos e ao cabo se chegará cançado, mas não ha outra real. A lição é tão austera como luminosa; e leva ao repouso da facilidade, como os exercicios agrestes da arte musical — por exemplo — conduzem aos prodigios de execução que o mestre faz recreando-se.

Falámos dos movimentos das mãos e dos braços especialmente, mas não é sómente d'elles que se trata. Ha que estudar nas outras partes do corpo: collo, hombros, pés e pernas. Quem não sabe a significação intensa de um movimento de hombros? Quem ignora a influencia de um abalo moral na posição do corpo inteiro? Quem desconhece as notaveis differenças na expressão, provenientes dos habitos, dos vicios, da idade, das enfermidades, etc., reveladas pelo andar, pelas modificações emfim, de todo o movimento do corpo, seja elle qual for? O estudo e a experiencia ensinarão a imital-os *convenientemente*.

XI

Á similhança do que se fez para o gesto, e antes de entrar no estudo dos sentimentos, afigura-se-me dever dar aqui algumas regras geraes com referencia á palavra.

São do mesmo auctor que os preceitos para o gesto; e cito os proprios exemplos, por serem cuidadosamente escolhidos, e a fim de os aproveitar para fazer algumas observações.

São principalmente utilissimos estes conselhos para os *leitores em voz alta* e para os oradores.

E devem ser bem conhecidos pelos actores, que d'elles tirarão grandes vantagens para a sua arte, tendo-os em vista como razoaveis e de boa doutrina, para os modificar convenientemente.

Na *leitura em voz alta* (de que deve haver exercicio indispensavel n'uma escola dramatica) tratase sómente de *indicar* as idéas e os affectos da

alma. Ainda no caso de *recitação*, só se requer mais intimativa e um pouco de colorido — muito modesto — e a leitura ou recitação deve ser mais rapida que a declamação. Tanto n'uma como n'outra d'estas fórmas, poucos ou nenhuns gestos devem acompanhal-as. Um ligeiro movimento de cabeça, da mão livre ou de ambas — com discreta parcimonia — são sufficientes. Perante certa ordem de ouvintes, na leitura, é melhor suster o livro com ambas as mãos. Na recitação de cór e nos discursos oratorios, é indispensavel mais calor e expressão, mas não se deve saír de um determinado limite.

O actor, porém, tem de ir muito mais longe.

*

*   *

Ha palavras que devem ser destacadas das outras, por causa da sua força ou logar na frase.

Em geral a voz deve elevar-se e avigorar-se n'essas palavras, que hão de ser articuladas com mais energia em corda mais alta de entoação, e n'outros casos accentuadas com particular modulação.

Estão n'este caso:

1.º As palavras mais importantes, e ás quaes principalmente prende o sentido e a força do pensamento.

Sirvam de exemplo as palavras de *Lusignan* a sua filha *Zaira*, increpando-a da apostasia, e esforçando-se por lhe fazer sentir a enormidade do crime:

O teu Deus que renegas, o Deus que tu insultas
Por ti, por nós morreu n'estes sacros logares.

«Se o velho *Crusado* (diz o auctor, adrêde empregando este termo para lembrar o enthusiasmo religioso do personagem) quer exaltar a grandeza d'aquelle que é objecto da offensa, accentúa em *teu Deus*. Se pretende fazer recordar os laços respeitaveis e sagrados que nos unem a Deus, ou o beneficio inapreciavel da Redempção, muito proprio para nos fazer envergonhar da nossa ingratidão, dá mais força ás palavras *por ti, por nós morreu*. Se a intenção é condemnar com severidade o odioso ultraje a Deus, dá relevo a *renegas, insultas*. Se finalmente quer fazer sentir a gravidade da culpa pela santidade dos logares que viram consummar-se o mysterioso sacrificio da nossa salvação, faz sobresaír *n'estes sacros logares.*»

Assim analysa o auctor.

Mas é que no espirito de *Lusignan* ha de facto todas aquellas intenções a um tempo, dominadas pelo sentimento complexo de amor paternal e de insinuação para attraír a filha ao arrependimento; o que por consequencia exige — além de um tom geral de quasi imperceptivel doçura — que se dê á palavra *morreu* uma força especial (que não é força de voz), para despertar no coração do apostata a pena e o remorso. Além d'isso, as palavras *teu, tu,* encerram ainda outra idéa, como se se dissésse: *O verdadeiro, o unico Deus que tu devias adorar.* D'aqui a necessidade de uma inflexão mixta, para exprimir a increpação de ingrato sacrilegio.

Sendo isto assim, como realmente é, que graduações de força e qualidades de modulação se hão de empregar para dar a importancia respectiva a *todas* as palavras d'este trecho? Se a força da voz proceder em escala ascendente, graduar-se-ha erradamente a importancia, e acaba-se a gritar sem expressão distincta; se em descendente, ha o perigo do mesmo erro e de frieza no remate.

Escrever a expressão de sentimento só na musica se consegue, e ainda assim nem todos a comprehendem, nem se póde fazer de um modo completo, apesar de tantos signaes e termos ali adoptados.

Na musica de canto ha a grande vantagem de andarem ligadas as notas ás palavras que indicam o sentimento. Na arte dramatica é impossivel dar-se coisa similhante. Nenhuma idéa se fará de certas inflexões senão ouvindo-as. Nenhuma graduação de voz será exacta e artistica senão inspirada pelo coração e natureza do sentimento. Não teriam os antigos razão quando reconheciam a necessidade de escrevêr a declamação?

Ha casos em que esta deficiencia tem remedio, e força é não desanimar nos outros — que nos não faltam recursos a que nos soccorrâmos. Para aquelles ha o que se chama *complementos;* para modelos que imitar, ha a commoção sincera e natural a que obedecer, ha muito para que appellar nos estudos aconselhados. Um mestre experiente é todavia necessario.

Voltando á palavra *importante* ou *palavra de valor* — como alguem lhe chama — deve entender-se que o *relevo* ou *destaque* não consiste na maior elevação da voz (quantas vezes um rugido tem mais força que um grito?) mas nos *matizes* de inflexão, na articulação accentuada mais ou menos morosa, na hesitação de pronunciar a palavra, na *pausa expressiva* depois de proferida, etc.

Prosigâmos nos preceitos.

2.º Os qualificativos em geral.

Exemplo:

O homem benefico é abençoado pelos pobres[1]. *A que extremo emfatico e ridiculo póde levar o abuso d'esta regra, cuja observancia exige muita discreção.*

3.º O attributo, como exprimindo a idéa principal[2].

Exemplo:

A morte é terrivel. O raio estala e o infeliz é fulminado.

4.º O regimen directo ou indirecto, quando contém a idéa principal; e n'esse caso deve ser articulado com mais força do que o proprio verbo.

Exemplo:

Aquelle desgraçado rolou no abysmo. Os espectadores estavam immoveis de dor.

Sobre o effeito que a dor produz é que devia recaír o destaque. Se em vez de dizer *ficaram*

---

[1] Nos exemplos este signal... indica um tom de voz menos elevado que o medio; os signaes —, =, ≡, tons progressivamente mais elevados que o medio.

[2] Isto vai ainda á antiga grammatica.

immoveis o substituissem por *estacaram,* passava a força para o verbo.

5.° A proposição que compreende a idéa dominante n'um conjuncto de proposições. As orações secundarias são depois accentuadas mais ou menos segundo a sua importancia.

Exemplo:

S. Vicente de Paula, cujo nome é tão popular, adquiriu uma gloria immortal pela sua inexgotavel caridade. Não espereis ser abençoados por Deus e merecer o reconhecimento dos homens, que a elle lhe não faltou, com quanto o não procurasse, se não cuidardes de caminhar animosamente sobre os vestigios de seus passos.

N'este exemplo, segundo o auctor, a idéa dominante está compreendida nas palavras *caminhar sobre o vestigio de seus passos.* Eu acho que está tanto n'ellas como nas duas *inexgotavel caridade,* caminho a seguir que se aconselha no fundo.

Além d'isso, vai ahi muita irregularidade e exageração nas indicações, como é facil de ver refle-

ctindo. Quem obedecer cegamente á regra, incorre no risco de declamação affectada, cantada e até piegas. O criterio artistico de que a filosofia fala é para aqui muito preciso. O actor carece tambem de bom gosto.

Por excepção (nota o auctor), *uma proposição incidente algumas vezes tem mais importancia que a proposição contendo a idéa dominante, e exige por consequencia articulação mais forte.*

Exemplo:

Acreditai, eu vol-o digo com inabalavel convicção, que o accusado está innocente.

A palavra innocente reclama tambem relevo. Cumpre aqui notar-se que é indispensavel dar só relevo áquillo que de todo o ponto o carecer, a fim de que se torne bem distincto o destaque.

6.º As palavras que estão em 2.º, 3.º, 4.º ou 5.º logar n'uma enumeração. O som de voz segue o movimento do pensamento, e torna-se mais forte á medida que avançâmos.

Exemplo:

A assolação dos campos, a devastação e roubo nas cidades, as proscripções e as guerras civis, etc.

Uma caridade suave, activa, generosa e heroica ha-de sempre despertar a admiração dos homens.

Mas se a enumeração fórma graduação descendente, o som diminue em vez de augmentar.

Exemplo:

O homem nasce, vive e morre.

Permitta-se-me dizer que o exemplo me parece infeliz. Entre duas fraquezas — nascimento e morte — está a vida que é uma força.

Diz mais o auctor:

«Quando a enumeração se compõe de mais de 5 termos (são muitos ainda assim) deve dividir-se em duas partes proximamente iguaes, baixando a voz no 1.º termo da segunda para de novo se elevar. Assim na enumeração de 6 membros, baixa a voz no 4.º; na de 7 no 5.º; na de 8 no 5.º tambem.»

Exemplo:

Elle admirava a bella policia d'aquellas cidades, a justiça exercida a favor dos pobres contra os ricos, a boa educação de crianças, o escrupulo em todas as ceremonias da religião; o desinteresse, o desejo da honra e a lealdade para com todos os homens.

«Se a enumeração for muito extensa, repetir-se-ha em diversos logares, em ordem a governar a voz e a tornar harmoniosa e muito intelligivel cada frase.»

Esta ultima parte, com quanto modifique a anterior, não a salva de todo. O bom senso inspirará a divisão judiciosa. Em sincera verdade: tal processo levar-nos-ia muitas vezes a erros crassos. Não podendo dispor da ordem dos termos, iria frequentemente a accentuação caír fóra de logar. Pois não seria muito mais razoavel escolher primeiro os pontos importantes, e dar-lhes o relevo proprio onde quer que elles estivessem, graduando a accentuação pela escala d'essa importancia, mas evitando todo o excesso que leva á desafinação e ao fiasco?

7.º As palavras repetidas com intenção de insistir no mesmo pensamento.

Exemplo:

Morre, e priva-o assim da gloria da tua queda.

Morre, que pr'a a victoria baldado era o esforço...

Morre, visto que o mal não podes tu vencel-o;

Morre emfim; que é fatal... perda inteira, ou morrer.

A elevação progressiva da voz na palavra *morre* póde effectivamente arrastar á perpetração do tremendo acto, se é de facto esse desfecho que se instiga. Mas se o pensamento fosse de outra ordem; se se tratasse, por exemplo, de impetrar um perdão, n'esse caso, ao termo repetido deveria dar-se outra especie de força — a energia da supplica, que é brandura.

Voltarei a este exemplo, que é tirado da tragedia *Cinna de Corneille,* porque tenho alguma coisa que dizer *sobre elle*[1].

Este assumpto de dar ás palavras ou frases o seu legitimo valor entre outras, requer um tacto especial, filho do conhecimento perfeito da importancia do que se quer destacar, mas quasi inspirado pelo criterio e gosto artistico, para o qual não ha regras exclusivas

Quantas vezes uma pausa expressiva tem muito mais força que a elevação da voz? Quantas vezes, accentuada a articulação sobre uma syllaba da palavra, a inunda de extraordinario vigor?

E depois, as regras, quando as houvesse bem seguras, só poderiam ser applicadas a determinado

[1] As traducções são litteraes para se lhes poder applicar a analyse. Defenda-nos Deus da pretensão de traduzir dignamente Corneille.

idioma; porque, além de outras razões, a pronuncia naturalmente emfatica de certas palavras, n'uma ou n'outra lingua, lhes apagaria a força da expressão ou lh'as confundiria com outra. Tal é por exemplo a influencia da *quantidade* nas vogaes.

Continuemos, para concluir sobre este ponto[1].

8.° As palavras que formam comparação ou antithese.

Exemplo:

Este ria sempre; aquelle chorava sem cessar. Passeando com os seus iguaes, elle pára e param todos; continua a caminhar e todos caminham; regulam-se todos pelos seus passos.

Não está bem marcada a 2.ª parte do 1.° exemplo, antes deve desfalecer a voz nas palavras *chorava sem cessar.*

No 2.° exemplo falta accentuar a ultima frase que encerra a idéa importante.

[1] N'esta altura, já alguns jornaes portuguezes e principalmente brazileiros, transcreviam estes artigos da *Revista*, que vão hoje bastante alterados.

9.º As frases ou palavras postas entre commas, porque são citações, para as quaes se quer chamar a attenção.

Exemplo:

S. Luiz, para instruir o seu filho, escrevia estas memoraveis palavras: «Meu filho, a primeira coisa que te recommendó é amares a Deus de todo o teu coração».

«Pelo contrario, abaixa-se a voz em frases entre parenthesis».

Exemplo:

Este punhado de soldados (eram apenas duzentos) foram invenciveis.

Ha frases entre commas que não são citações; mas em todo o caso, a regra applica-se quando as frases ou os periodos entre commas não constituam longas tiradas; pois sendo assim, o que se deve fazer é marcar distinctamente o principio e o fim, baixando a voz um pouco n'esses pontos, e empregando para o resto as regras ordinarias.

As circumstancias em que a voz se deve baixar sempre, são as que se dão no que se chama *áparte* em estylo scenico, e que se applica ás palavras que

o actor deve dizer de modo que pareça não serem ouvidas ou percebidas por algum, alguns ou todos os interlocutores.

A maneira de proferir taes palavras não deixa de ter alguma difficuldade. Devem ellas ser pronunciadas: 1.º em tom mais baixo que o geral do dialogo, mas de modo que o publico as oiça perfeitamente; 2.º hão de ser ditas com tal disfarce, que o interlocutor (que as não deve ouvir) não pareça entrar na convenção. O actor que diz um *áparte,* ou o diz para si ou para outrem: no primeiro caso, para si fala e nunca para o publico: o seu olhar não se fixa, e a fixar-se será no chão. No segundo caso varía o modo de o dizer: ou em directo segredo, ou acompanhado de significativo e obliquo olhar, ou por um gesto de intima confidencia, etc.

Em geral, os nossos acteres não sabem ou não querem dizer os *ápartes,* como é absolutamente necessario que se digam: ou lhes ligam pouca importancia, ou os aproveitam para conversar com os espectadores; levando muitas vezes o abuso a ponto de os comporem da sua lavra, com menoscabo do dramaturgo e da dignidade da arte, a fim de se tornarem populares; concorrendo assim poderosamente para corromper o gosto e empanar o prestigio do theatro, arrastando-o comsigo para o descredito e ruina.

Este vicio intoleravel tem tamanho alcance, e tem-se enraizado a tal excesso — até nos theatros que mais se respeitam — que deve ser considerado como uma das causas da innegavel decadencia da arte dramatica em Portugal. Póde quem quizer bradar que se não dá esta queda: a verdade inconcussa é que vamos arrastados n'uma corrente de degeneração artistica, da qual é preciso inadiavelmente salvar-nos.

O terrivel defeito a que alludo provém tambem da indisciplina, vasta na scena portugueza, a tal ponto que, após as primeiras representações de uma peça qualquer, já alguns actores não sabem o seu logar e divertem-se com o publico. Cumpre ser muito severo para similhantes abusos.

Voltando ás regras sobre as palavras importantes (e n'isto vou accorde com o citado auctor, que a tempo as modifica), direi em summa:

Deve haver todo o cuidado no sentido em que se ha de tomar tanto o grau de força da articulação, como o augmento progressivo de som nas enumerações, nas quaes tem que ser pouco sensivel. Além de que, ha sentimentos e paixões, taes como o desdem, o horror, etc., cuja expressão é muito mais significativa ás vezes pelo abaixamento do que pela elevação da voz. Ha sentimentos rancorosos, a que os gritos roubam vigor.

Exemplos:

Dizeis que os meus inimigos forjam negras traições e resolveram assassinar-me? A tal não se atreveriam.

O resto não merece a honra de menção.

O que ha de restar-vos um dia de tudo o que vistes e conhecestes? O tumulo, o pó, os vermes.

Seria mais rigoroso dizer: *o tumulo, os vermes e o pó.*

Etc., etc.

Ha outra circumstancia ainda em que a voz se deve baixar — mas sempre ao alcance do espectador: — é quando o personagem tem que ler só para si alguma carta, ou que escrevel-a dictando-se a si proprio. O tempo para qualquer d'estes actos ha de ser convencional mas razoavel.

Nos monologos ou soliloquios raras vezes se deve elevar a voz. Expressão do que está passando

no intimo pensamento de alguem, o monologo — já que o acceitam — só póde ser dito como se o individuo falasse para si. Convenho em que ha condições de sentimento, ou antes de paixões levadas ao extremo que não comportam expressão pautada; que perturbam as faculdades, a ponto de não poderem conter a expansão violentissima, e rompendo impetuosas a solidão, soltam gritos que surpreendem ou atterram. Mas taes excessos de voz só devem ser admittidos n'essas explosões, em que o estado da alma se exalta a grande intensidade, ou toca as raias do delirio, ou as ultrapassa. Hoje felizmente vão-se limitando a pouco os monologos, que chegaram a ser verdadeiros exercicios gymnasticos de declamação theatral, em desacato da verdade e da naturalidade. Sirva de exemplo a impossibilidade de declamar bem o monologo de Carlos V no *Hernani* de Victor Hugo, da parte até de grandes actores. Têem adoptado elles o systema de o bradar, senão berrar, perdido assim o poderoso effeito do pensamento do sublime escriptor. Mas os actores quasi que não têem culpa de certas interpretações falsas. O espectador estranharia e reprovaria qualquer outro modo de declamar os longos monologos. Mas quem habituou o espectador a aprecial-os por uma interpretação bradada, por um tumulto de gestos e gritos?

E é tambem por taes razões que ao exemplo transcripto ha pouco, tirado da tragedia *Cinna de Corneille,* accrescentarei uma observação á que lá fiz.

Aquelles quatro versos do eminente auctor tragico — aliás com interpolação de tres — pertencem ao monologo de *Augusto* (Octavio Cesar) que constitue a 2.ª scena do 4.º acto da tragedia *Cinna.* Teria pois sido muito mais acertado escolher exemplo em dialogo, no qual a repetição da palavra exigisse com melhor fundamento a elevação da voz. Não é um estranho que o instiga á morte, é o proprio personagem a si mesmo n'um paroxismo de perplexidade gravissima, sósinho na sua lucta entre a ambição, a vingança e o poder. O rugido será portanto mais verdadeira e forte e bella expressão da palavra *morre,* mas um rugido de progressiva intensidade que se ha de procurar nas cordas graves da voz. As condições do monologo não são d'aquellas que consentem os gritos: o personagem está no completo gozo de suas faculdades; e até me parece que a sua vontade de suicidio é dominada pela ambição. De feito, Augusto termina o monologo com este verso:

Deixai-me assim morrer, ou deixai-me reinar.

*

* *

É para notar que, nos dialogos a voz não deve andar ao mesmo nivel. A situação particular dos personagens, e a natureza das idéas e dos sentimentos que cada qual exprime, é que hão-de marcar as differenças. O accusador fala mais alto, o accusado mais baixo, etc. Isto não se limita só ao caso de dois interlocutores, abrange toda a especie de dialogo, qualquer que seja o numero d'elles. Do variado e natural conjuncto das differenças em todos os elementos da acção é que se compõe a harmonia da arte, o *ensemble* da representação, isto é, o complexo da interpretação modelada pela *verdade* das coisas. Cumpre — deixem-me assim dizer — afinar a illusão, em ordem a que uma nota estranha não venha rompel-a, quando esse mesmo effeito não seja exigido pela acção do drama (como termo geral).

XII

Já que ha pouco falámos de *pausas expressivas* pelo alto, direi duas palavras ácerca d'ellas, que perfeitamente se distinguem das pausas da pontuação e das quasi imperceptiveis separações de certas frases, não só pela sua maior duração, como por serem até certo ponto arbitrarias, sujeitas unicamente ao bom gosto do actor, esclarecido e guiado pelo estudo dos sentimentos.

O actor, no decurso do seu dizer, ou pára de repente antes de pronunciar certa palavra ou frase, despertando no espectador desde a curiosidade até ao sobresalto ancioso do terror; ou suspende a palavra articulada, prolongando assim no silencio a impressão que ella produziu. Se um gesto, artisticamente preparado, acompanha a ultima das pala-

vras que precedem ou a primeira das que seguem estas pausas, o effeito é muitas vezes magnifico. Em *Ristori* o admirei mais que em ninguem.

Mas já se póde compreender que é indispensavel grande e fino tacto para escolher o logar d'estas suspensões de voz, que devem ser guardadas para os momentos de alta importancia dramatica.

Quanto á divisão de frases, ahi tocada, ha duas condições essenciaes para que ella se possa fazer com exactidão:

1.ª O conhecimento da construcção, *collocação e coordenação syntaticas das palavras, segundo as quaes se apresentam as idéas, e que constituem a indole da lingua em que se fala ou lê.*

2.ª Compreensão inteira *do sentido e alcance das frases.*

Os meios de observancia de taes separações, que não são pausas bem marcadas, consistem na *pontuação gramatical, no bom gosto e ouvido.*

Ha regras para dirigir estas divisões instantaneas; mas como a pontuação é deficiente, e é preciso ter bom gosto e ouvido, tenho-as por inuteis, visto como nem o ouvido nem o bom gosto têem propriamente regras.

A verdadeira regra é:

Não multiplicar as pausas, distribuindo-as a esmo por todo o discurso; e não as accentuar demasiado,

a fim de não cortar a frase com golpe fundo e destacar completamente sentidos parciaes que só devem-ser suspensos de leve.

Este assumpto é propriamente do estudo da lingua em que se fala.

XIII

Entremos agora na parte mais interessante da arte, e que — por assim dizer — a encerra toda.

Com quanto os sentimentos por pensamentos sejam revelados nas palavras, nem todos os pensamentos traduzem sentimentos; e para esses — que mais incumbem aos leitores e oradores, ha tambem preceitos especiaes.

Forçoso é, pois, que se diga aqui, no mais conciso resumo, alguma coisa a esse respeito, como de passagem para o objecto mais importante.

Isto não quer dizer que a expressão d'esses pensamentos não deve interessar o actor: muitas vezes lhe pertence o encargo tambem; mas o actor intelligente, e provido da instrucção indispensavel, com muita facilidade se desempenhará n'essa expressão.

*

* *

Ha pensamentos de muitas especies: *communs, ingenuos, delicados, finos, ricos, grandiosos,* etc.

A cada um d'elles deve, pois, corresponder uma expressão propria.

Para os *communs,* que brotam quasi espontaneos da meditação, requer-se um tom simples e sereno.

Os *ingenuos* são os que requerem menos arte e mais singeleza.

Para exprimir pensamentos *delicados e finos,* cumpre adoptar uma certa vivacidade no dizer, sem accentuar a frase, deixando as palavras produzirem por si o seu effeito; a menos que se pretenda attraír a attenção para algum ponto em especial.

Os pensamentos *ricos* exigem um modo firme, e até certo ponto apparatoso.

Os *audazes* reclamam entoação elevada e accentuação energica, evitando-se porém o tom falso e effectadamente emfatico.

Para os *grandïosos e nobres* ha a necessidade de tons nervosos, cheios de força e calor, etc.

Em summa, a natureza das varias especies de pensamentos leva insensivelmente á verdade da sua expressão.

Devem tambem considerar-se os pensamentos debaixo do ponto de vista do seu *encadeamento;* mas esse estudo levar-nos-ia muito longe.

Limitâmo-nos, pois, a aconselhar, com os melhores escriptores da arte declamatoria, que: — *O orador, o leitor e o actor não podem dispensar o conhecimento da natureza e disposição das differentes partes do discurso.*

*

* *

Entremos finalmente na região dos *sentimentos,* ou, para melhor dizer, da sua expressão. N'esta consiste toda a difficuldade e delicadeza das funcções do artista dramatico.

XIV

Oiçâmos um mestre:

«O *eu* é a alma no estado de consciencia e pósse de si mesma.

Sensibilidade é a faculdade que o *eu* tem de experimentar prazer ou desprazer, por occasião de uma modificação, quer operada nos orgãos do corpo, quer proveniente do funccionalismo da alma.

«A alma está por assim dizer, involvida n'uma atmosfera de sensibilidade, fóra da qual não póde viver. A sensibilidade é a respiração e o calor da alma.

«O meio fisiologico da sensibilidade acha-se no systema nervoso, com os seus dois centros geraes: um, dos nervos correspondentes á vida organica; outro, dos correspondentes á vida de relação.

«O exercicio d'esta faculdade é duplo: por *sensação,* quando occasionado por actos do organismo;

por *sentimento,* quando produzido por trabalho da alma.

«*Sensação* é a modificação, agradavel ou desagradavel, experimentada no *eu* por effeito de uma impressão nos orgãos.

«*Sentimento* é a modificação, agradavel ou desagradavel, experimentada no *eu* por virtude de um fenomeno realisado n'elle. Differe da *sensação na causa.*

«*Emoção* é o sentimento subito, intenso e rapido. Significa tambem uma commoção qualquer, com quanto n'este sentido seja galicismo.

«*Paixão* é o estado de actividade espontanea ou voluntaria, levada a tal grau de exageração que desassocega o espirito, e para conseguir o seu bem emprega todos os recursos da alma e do corpo. É pois a um tempo modificação da actividade e da sensibilidade.»

*

* *

Os sentimentos, e por consequencia as paixões são susceptiveis de variadissima graduação. Por isso se diz que ha muitas especies de sentimentos.

Ha quem divida os sentimentos em: *Convulsivos, oppressivos* e *expansivos.* E assim as paixões.

Bastus enumera-os assim:

Estima, respeito, veneração, amor, medo, susto, temor, pavor, terror, espanto, assombro, horror, ira, desesperação, colera, impaciencia, arrebatamento, violencia, vingança, furor, inveja, odio, orgulho, vaidade, garridice, vergonha, avareza, desprezo, desconfiança, admiração, alegria, riso, ternura, devoção, tranquillidade, actividade.

Darwin segue outro caminho.

*

* *

Adquirida a idéa exacta, e por conseguinte a convicção do sentimento, todo o esforço do artista dramatico se ha de voltar para a expressão d'elle, ultima fase do seu trabalho, unica manifestação apreciavel da sua lucubração.

Estudemos pois a materia, isto é, *a expressão dos sentimentos,* indicando apenas, como auxilio, o methodo de os analysar.

Aqui vai avultando cada vez mais a indispensabilidade de certa ordem de estudos para o actor.

*

* *

Diverso é o estado a que os sentimentos levam a nossa alma: ora está ella serena, logo agitada desde a impaciencia até á desesperação; agora immersa em desalento, oppressa pela tristeza ou pelo terror; já sob o influxo da angustia; umas vezes inquieta, outras perplexa, etc.

Sempre que a nossa alma sai do seu estado natural de tranquillidade, altera-se-nos a voz tomando particular expressão; a fisionomia modifica-se; movimentos diversos do corpo acompanham estas ondulações; transmitte-se-nos ao exterior o movimento interior, impregnado da natureza, da graduação, e — deixem-me assim dizer — da côr do sentimento.

Obedecerão esses movimentos — que principalmente se revelam e pronunciam no rosto — a alguma lei fisiologica ou psycologica? Seria muito para desejar que assim fosse: o estudo da theoria seguro caminho fôra para a pratica.

Mas antes de encetar a questão, occorre naturalmente falar primeiro de diversas *figuras* consideradas como expressão dos nossos sentimentos, visto como as figuras são a linguagem ordinaria

d'elles. São fórmas de pensamentos, condições de tom geral.

Resumiremos o mais possivel, como sempre, e seguindo as mesmas pisadas.

Eil-as:

Exclamação. — Grito espontaneo da alma, abalada por emoção ardente. Compreende muitos sentimentos de prazer e dôr, e por consequencia varía a corda da sua expressão com a d'elles; mas a entoação deve n'ella destacar-se completamente do discurso, revelando o effeito subito da impressão.

Invocação (religiosa ou profana). — Recurso para intervenção superior, á mingua de força propria. Tom animado, pressuroso, progressivo em calor, respirando em tudo a nossa confiança.

Optação. — Explosão subita de desejo violento. Participa da *invocação*, mas reclama maior grau de fogo e enthusiasmo.

Deprecação. — Supplicas e preces para afugentar de nós algum mal. Tons dolorosos, affectuosos, insinuantes, que abram caminho para a clemencia ou perdão. Se a culpa do mal é nossa, os rogos, as orações devem ser repassados de profunda humildade e arrependimento. Tal é a expressão de supplica que o remorso dicta.

Imprecação. — Grau extremo de odio e de colera. A maior força e vehemencia. A perturbação

tempestuosa deve romper atravez das palavras, a voz tremula torna-se bramido.

Maldição. — Especie da imprecação, menos arrebatada, porém mais aterradora e sombria. Ás vezes a voz denuncía dôr immensa e profundo resentimento.

Interrogação. — É a mais importante, vasta e difficil. Se é simples indicação de duvida ou de incerteza, o tom é bem conhecido, e presta-se a variadas inflexões da mesma frase. Mas como figura, em vez da significar duvida, serve só para exprimir inteira convicção. Quasi todas as paixões tiram fórmas d'ella. Nenhuma expressão, portanto, é susceptivel de mais variedade.

Apostrophe (no sentido de increpação principalmente). — O tom proprio é em geral apaixonado, duro, vehemente. Mas quando é linguagem de infortunio inconsolavel, vem embebida de amargura e afflicção intensa, etc.

Outros sentimentos exprimem-se independentemente de figuras: *tristeza, ameaça, injuria, colera, indignação, desprezo*, etc.

Para a expressão genuina dos sentimentos, é necessario ter presentes alguns conselhos, nunca bastante repetidos.

Ecco, de mestres, accrescentarei sómente aqui tres:

1.º *Estudai com cuidado o pensamento ou o sentimento que quereis exprimir; examinai escrupulosamente a situação que quereis traduzir.*

«Supponhamos que tendes de declamar estes dois versos de Racine:

> Aquelle que põe freio do mar ao furor,
> Dos maus póde tambem aos planos termo pôr.

«Deveis notar, continua o auctor que cito, que estas palavras revelam grande confiança em Deus; que fazem lembrar a um tempo o seu poder soberano que reina sobre o universo, e a sua justiça que frustra e pune as tramas dos criminosos. Deve pois o tom ser firme e cheio de esperança.

«Em segundo logar: Quem é que fala d'este modo? É o summo sacerdote Joad. Responde elle a Abner, cujo coração está abatido e que receia novas violencias de Athalia; procura erguer-lhe o animo, e pressente que está proximo o dia do castigo, e ser elle proprio o instrumento escolhido para executar as vinganças celestes e precipitar do throno uma rainha sacrilega.

«Hão-de portanto estas palavras ser pronunciadas com um accento nobre e quasi profetico.

«Finalmente a scena passa-se no templo de Jerusalem. A santidade do logar deve pois imprimir

nas palavras de Joad tal decoro, tal gravidade religiosa, que não teriam se o discurso fosse proferido n'uma praça publica.

«Mude a situação; e que, em vez do-summo sacerdote, crente no soccorro divino com tranquilla e intrepida fé, n'um momento solemne e critico, fosse um simples particular, que, em circumstancias ordinarias, se exprimisse pouco mais ou menos do mesmo modo, para provar que os malvados não podem escapar á justiça de Deus.»

«N'este caso, o tom devia baixar de modo para muito mais brando: sem cessar de ser firme e seguro, tornar-se-ía em simples e bem proximo do tom da conversação.»

Se acrescentarmos que o *tom de convicção,* tão importante na arte, deve dominar n'estas frases, não só porque o sacerdote está falando com sinceridade, senão porque intenta transmittir a sua fé á Abner; se notarmos que a *situação* de um personagem não sómente altera a vehemencia de inflexões, mas chega a transtornal-as na base a ponto de exprimirem inteiramente o contrario do que as palavras significam, não me parece faltar nada a esta analyse.

É positivamente assim que se deve estudar o que tem de dizer-se; devendo alem d'isso o actor attender cuidadosamente á epoca, ao grau de cultura

intellectual do personagem, á sua idade, profissão, moral.

2.º *Para nos apossarmos da entoação e inflexão convenientes, é necessario tomar a natureza por guia, e por conseguinte observal-a muitas vezes com o ardente desejo de a imitar exactamente.*

Repete este preceito o que desde o principio dissemos. É de necessidade absoluta estudar a natureza. Sendo completamente impossivel ensinar a inflexão pelos preceitos — porque o livro dirá tudo menos a modulação que a determina —, é evidente que o recurso mais seguro para conseguir o meio de a aprender é soccorrermo-nos ao inventor (permitta-se-me o termo) da expressão dos sentimentos; recurso perenne de que nos podemos valer a todo o momento, visto como esse inventor é a natureza.

A alma sente; e, alheiamente á nossa vontade, o sentimento, coando-se atravez dos orgãos — estremecidos pelo movimento da alma que elle traz comsigo — vem derramar as suas tintas no rosto, fazendo-lhe vibrar o corpo. Quem faz isto? Qual é a maneira fiel e legitima da expressão? A da natureza. Consequencia logica: Quem imitar a natureza é o unico que acerta.

Estude-se pois o modo por que a natureza revela os sentimentos nos nossos similhantes; estudemo-

nos a nós mesmos na varia expressão com que transmittimos as modificações da nossa alma aos outros. Leiamos pois no rosto dos homens com attenção; escutemos na sua voz a entoação e a inflexão dos sentimentos e das paixões; *estudemos nas crianças, porque ellas exprimem com extraordinaria energia as suas emoções, e á medida que avançâmos em idade, algumas das nossas expressões já não proveem da origem pura e sem liga d'onde rebentam na infancia.*

Como, porém, ha homens que já se têem dado a esse estudo, ainda nos resta appello para elles.

De facto, ainda ha outro conselho, que é o seguinte:

3.º *Estudemos os modelos na arte da palavra. Escutemos com recolhimento e espirito de observação os homens que attingiram o grau de perfeição relativa n'uma arte tão difficil, porque absoluta não existe.*

É verdade. O estudo da natureza não é tão facil como póde parecer. Quando somos testemunhas de um abalo de alma profundo, o interesse que tomâmos pelo individuo affectado é tal, que faz esquecer a observação precisa, ou a torna impossivel. Concorre tambem a imaginação para nos illudir, capacitando-nos de vermos aquillo com que contavamos e que muitas vezes se não dá.

Quanto á observação de nós mesmos, o proprio sentimento, na maioria dos casos, a torna incompativel no momento da expressão, e a lembrança posterior póde facilmente enganar-nos.

Por isso, de grande utilidade nos ha de ser este preceito, pois que modelos na arte só podem ser considerados aquelles que têem empregado largo tempo na observação da natureza, e que, á força de habito e de vontade, conseguiram, como os medicos, presenciar a sangue frio o soffrimento ou prazer alheio, e estudar na dôr, na alegria, na de mencia, na agonia, etc.

E não é só ouvindo os bons modelos que lucrâmos; é tambem ouvindo quem quer que seja falar em publico ou representar, quando já possuimos bons principios da arte, e temos ido formando o nosso gosto, educando o ouvido, polindo a expressão. Teremos assim ensejo de avaliar a justeza feliz de inflexões que trazem o cunho da natureza, e azada occasião de notarmos defeitos de inexperiencia e resultados ridiculos do mau gosto.

E quantos não são elles, esses defeitos? Ha tal declamador que, prêsa do acanhamento e da ignorancia, diz tudo a custo, sem força, sem vida, e hesitando sempre. Outro, tuda arrasta no enthusiasmo insensato de um falso calor. Aquelle canta, dando á declamação uma atroz monotonia. Este

solta altos gritos em determinados pontos sem se commover[1], e acalma de repente a colera baixando a voz sem causa, e chama a isto variedade de entoação, *contraste* de inflexões. Outros cuidam ser naturaes adoptando o tom de conversação descuidada, e transtornam tudo na sua insipida frieza. Outros (e isto acontece com muitos artistas acreditados) guardam-se para certos momentos de seguro effeito, e dizem mal o resto, muito mal até.

Assim aprenderemos a evitar esses desvios vaidosos, e a fugir tons defeituosissimos, taes como os *ficticios,* os *exagerados,* os *cantantes,* os *amaneirados,* os *emprestados,* etc.

*

*   *

Por outro lado, é preciso não pôr grande firmeza nos chamados *complementos* em que já falei.

O sr. Duarte de Sá define-os assim:

«São as palavras que significam a idéa que se

---

[1] Diderot exige do actor perfeita insensibilidade. É absurdo. Se a commoção não é estranha ao sentimento do personagem, só póde dar vigor á expressão.

pretende juntar ao texto, e que possam ser substituidas por uma inflexão.

«Para reduzir a inflexões a idéa contida no complemento, a pratica é: Juntar o complemento ao texto em logar conveniente, e repetir a frase assim completada, tantas vezes quantas seja necessario para habituar o nosso espirito a ver na frase simples as idéas contidas no complemento. Depois, omittir este. Assim se produz insensivelmente a inflexão que se pretende.»

Exemplifiquemos, para se entender:

Se eu pergunto a um individuo — unicamente para o saber — se elle quer ir a um certo baile, dou a simples inflexão interrogativa á frase — *Tu queres ir ao baile?* Mas se a pergunta é feita na convicção de que o individuo o deseja muito e não falta a elle, accrescento á frase um complemento, por exemplo: *Com certeza,* ou *Já se vê,* etc.; e repetindo a frase — *Tu queres ir ao baile com certeza?* ou *Tu queres ir ao baile, já se vê?* —; consegue-se, solto o complemento, dar á frase simples — *Tu queres ir ao baile,* a inflexão que se procura.

D'este modo póde muitas vezes dar-se á mesma frase diversas inflexões, que denunciam intenções differentes.

Concordo em que este auxilio tenha algum valor, mas não em que elle possa constituir base da

arte, pois lhe vejo alcance muito limitado e pretexto para dispensar o estudo do pensamento ou do sentimento, substituindo-o por um meio material, que nem sempre é possivel.

O *temperamento* e o *complemento* me parece que são os alicerces em que funda o sr. Duarte de Sá os seus principios da arte. O *temperamento,* esse sim, que ha-de entrar forçosamente em quaesquer elementos d'ella; mas não deve esquecer que tambem não póde ser norma, pois que frequentes vezes temos que o dominar para nos contermos, que o disfarçar para fins determinados. Mas, por esta propria necessidade se vê que é indispensavel o seu estudo.

XV

D'este ponto em diante vou-me soccorrer exclusivamente a outra fonte, ao livro extraordinario de Darwin — *L'expression des émotions chez l'homme et chez les animaux,* — aproveitando, bem entendido, sómente a parte relativa ao homem.

Esta muito notavel obra do celebre auctor da *Descendencia do homem,* trata de descobrir no estudo attento dos movimentos da expressão uma serie de argumentos novos a favor da theoria da evolução; e comquanto nem todos os problemas ficassem resolvidos, o trabalho de Darwin não deixa de marcar uma era nova no estudo da fisionomia principalmente. Assim o pensam os seus apreciadores que o traduziram.

Este eminentemente erudito e profundo escriptor scientifico divide a sua obra em *Introducção* e *Capitulos,* nos quaes se occupa dos principios

geraes de expressão, nos meios de expressão dos animaes, e finalmente dos homens nos sentimentos e paixões.

Todo o homem, que deseje instruir-se sobre similhante assumpto, todo o artista principalmente que dependa da esthetica e da plastica, deve necessariamente ler este livro, cheio de prodigios de vontade e de estudo especial.

Nós aqui, nos restrictos limites que nos marcámos, nem podemos entrar na grave questão das origens da expressão, nem na explicação das particulares funcções dos musculos, quer cada um por si, quer em grupos para a expressão fisionomica.

A nossa missão reduz-se unicamente a fallar d'esses musculos como simples indicação, e a apresentar principios e caracteres da expressão no homem, mormente na fisionomia, abraçando em tudo o systema e desinvolvimentos do auctor que seguimos, e cujos preciosissimos trabalhos são de data muito recente.

XVI

Principiemos por indicar os musculos do rosto mais importantes e que entram em jogo na expressão das paixões que estudâmos.

Copiâmol-os rigorosamente em numero e *nomes* da pag. 25 da 2.ª edição do livro:

Occipito frontalis, ou musculo frontal.

Corrugator supercilii, ou musculo superciliar.

Orbicularis palpebrarum, ou musculo orbicular das palpebras.

Pyramidalis nasi, ou musculo pyramidal do nariz.

Levator labii superioris alaeque nasi.

Levator labii proprius.

Zygomatico.

Malaris.

Pequeno zygomatico.

Triangularis oris ou *depressor anguli oris.*

Quadratus menti.

Risorius, porção do *platysma myoïdes.*

Alguns auctores descrevem os musculos do rosto em numero de 19 pares e 1 impar; para outros, o seu numero é maior e chega até 55 — segundo Moreau.

O livro traz desenhos da disposição dos principaes d'estes musculos, o que é indispensavel. Isto porém incumbe aos preparatorios para o estudo da arte dramatica, como a principio o apontei.

E não se assuste alguem com taes preparatorios; pois que o curso da arte dramatica, inclusos elles, não deve exceder tres annos.

XVII

Passemos aos principios. São tres:

1.º *Os movimentos uteis para a realisação de um desejo ou para alivio de uma sensação penosa, acabam, se se repetem frequentemente, por se tornarem tão habituaes, que se reproduzem todas as vezes que esse desejo ou essa sensação apparece, ainda em grau muito fraco, e quando até a sua utilidade se torna ou nulla ou muito contestavel.*

2.º *É o da antithese. Um uso constante, durante a nossa vida inteira, arraigou em nós o habito de executar voluntariamente movimentos oppostos sob a influencia de impulsos que oppostos são tambem.*

Conseguintemente, só porque certos actos se praticam regularmente, em virtude do 1.º principio, n'um estado de espirito determinado, uma tendencia involuntaria, irresistivel, para a pratica

de actos absolutamente contrarios, deve produzir-se sob um estado de espirito inverso, independentemente da maior ou menor utilidade d'elles para o individuo.

3.º *É o da acção directa sobre a economia das excitações do systema nervoso, e até em grande parte independente do habito e, de todo o ponto, da vontade.*

A experiencia mostra que uma certa quantidade de força nervosa é gerada e posta em liberdade todas as vezes que o systema cerebro-spinal é excitado. A via que esta força segue é necessariamente determinada pela serie de connexões que ligam as cellulas nervosas, quer entre si, quer com as outras partes do corpo. Mas esta direcção é fortemente influida pelo habito; o que vem a ser o mesmo que dizer que a força nervosa toma voluntariamente os caminhos que já frequentemente percorreu.

Os gestos freneticos e insensatos de um homem enfurecido podem ser attribuidos em parte á falta de direcção da força nervosa produzida, parte aos effeitos do habito. A mesma observação para um homem indignado, que ganha a attitude, inconsciente, que lhe dê vantagem para atacar o seu adversario, com quanto elle não tenha de modo algum a intenção de o atacar, ou de lhe bater, como

no primeiro caso. Emfim ha outras emoções [1], como a affeição (o affecto), que não trazem de ordinario especie alguma de acto, e que por consequencia não se revelam senão por signaes exteriores bem marcados. Escusado é dizer pois que o affecto, como sensação agradavel, excita os signaes ordinarios do prazer.

Um certo numero de effeitos devidos á excitação do systema nervoso parecem ser, pelo contrario, inteiramente independentes do fluxo da força nervosa nas vias de que o exercicio anterior lhe dera o habito. Os effeitos d'essa ordem, que revelam muitas vezes o estado do espirito do individuo, são inexplicaveis até hoje.

Taes são, por exemplo, a mudança da côr dos cabellos produzida por um sentimento excessivo de terror ou de soffrimento, o suor frio e o tremor muscular que o medo provoca, as modificações das secreções digestivas e a suspensão das funcções de certas glandulas.

Eis-aqui o resumo do auctor sobre os principios.

---

[1] É necessario não confundir sempre a palavra *emoção* com a emoção já definida. Em vez de se dizer emoção no sentido geral, talvez fosse mais portuguez dizer *commoção;* mas está em uso.

Espraia-se depois aquelle illuminado espirito em discutir e distinguir gestos hereditarios ou não hereditarios. Diz em um ponto:

«Um certo numero de outros gestos, que nos parecem de tal sorte naturaes, que facilmente poderiamos imaginar serem inatos, parecem todavia ter sido adquiridos como as palavras da linguagem. Citarei para exemplo, o que consiste em erguer as mãos juntas e os olhos para o céu quando se ora; o de abraçar e beijar alguem em signal de affeição; todavia este ultimo acto póde ser considerado inato, como sendo unicamente resultante do prazer que o contacto de uma pessoa amada faz experimentar. Não é bem certo que o costume de inclinar ou abanar a cabeça, em signal de affirmativa ou de negativa, seja hereditario, porque elle não é universalmente usado; mas é demasiado geral para que se possa pensar que tenha sido adquirido isoladamente por cada um dos individuos de um tão grande numero de raças.»

N'outro logar escreve:

«Seria talvez interessante indagar se certos movimentos, que pertenciam na origem a um só e a um pequeno numero de individuos para exprimirem um estado de espirito determinado, se não tenham transmittido a outros, tornando-se a final universaes por effeito da imitação premeditada.

É certo que existe no homem, independentemente da vontade consciente, uma forte tendencia para a imitação. Provada é ella em grau extraordinario em certas affecções cerebraes, em particular no começo do *amollecimento inflammatorio* do cerebro; é o que se tem chamado *symptoma do echo.* Os doentes atacados d'esta enfermidade imitam, sem os compreender, os gestos mais absurdos executados na sua presença, e repetem qualquer palavra pronunciada perto d'elles em lingua estrangeira que seja.»

Passa depois o auctor a discorrer sobre a epoca em que deveriam ir apparecendo os diversos movimentos da expressão que o homem offerece actualmente.

Diz que o riso, como signal de prazer, foi conhecido dos nossos antepassados antes que elles fossem dignos do nome de homens; que o tremor, os cabellos eriçados, o suor frio, os olhos desmedidamente abertos, foram desde tempo immemorial a expressão do pavor; mas que o habito de derramar lagrimas parece ter sido o resultado de uma acção reflexa, devida á contracção spasmodica das palpebras, e talvez á sua injecção pelo fluxo sanguineo no momento dos gritos; e que por isso é provavel que os nossos antepassados só muito tarde começassem a chorar.

Em summa, o livro é um thesoiro de sciencia e de arte e é impossivel transplantar para aqui a infinidade de observações e referencias curiosissimas e eminentemente uteis para o nosso objecto. Ahi fica apontada a fonte copiosissima onde se póde beber que farte idéas e principios; tendo apenas a cautela de não esquecer que o principal fim de Darwin n'esta lucubração pasmosa é confirmar a concepção que faz derivar o homem de algum animal inferior. Essa questão é completamente alheia ao nosso assumpto; por isso me esquivei á expressão nos irracionaes, em cuja comparação com a do homem o auctor insiste em todo o livro.

XVIII

Entremos pois com algum desassombro na expressão dos sentimentos, seguindo a marcha do illustre escriptor, e frequentes vezes adoptando as suas proprias palavras.

Abatimento, anciedade, desgosto, desanimo, desespero

O estado geral do *pezar* é o *abatimento*. O soffrimento fisico prolongado, quando não attinge a intensidade de tortura extrema, traz comsigo geralmente esse estado de espirito. Quando esperâmos soffrer estamos *anciosos;* quando se nos vai esvaindo a esperança de alivio passâmos ao *desalento,* até que, perdida de todo, caímos no *desespero.*

Têem-se visto infelizes, presa de uma magua excessiva, procurarem refrigerio em movimentos violentos e quasi freneticos. Mas quando o padecimento, com quanto dure ainda, se acalma um pouco, desapparece essa actividade febril; ficam então immoveis e passivos. A circulação retarda-se, empallidece o rosto, distendem-se os musculos, baixam as palpebras, a cabeça oppressa inclina-se sobre o peito, os labios, as faces e as maxillas abatem-se sob o seu proprio peso. D'aqui resulta que todas as feições se alongam. A respiração torna-se lenta e fraca. Ás vezes a dor renasce por accesso e transforma-se em verdadeiro paroxysmo de afflicção, do qual resultam então contracções spasmodicas dos musculos respiratorios, e sobe á garganta o que quer que seja de analogo ao que se chama *globus hystericus*.

Em casos de profundo abatimento e grande inquietação, as sobrancelhas (que em geral n'estes sentimentos elevam a extremidade interna), tomam ás vezes uma direcção obliqua. D'estes movimentos das sobrancelhas, acompanhados de outros das palpebras, nascem as rugas na fronte, que podem ser horisontaes ou verticaes. Todos estes signaes procedem da acção dos musculos *corrugator supercilii, orbicularis, pyramidalis nasi* e *frontalis*.

O *abaixamento dos cantos da bôca,* que tambem apparece em todo o abatimento, é produzido pelos *depressores anguli oris* (musculos triangulares da barba).

A expressão de *pezar* ou de *abatimento,* devida a esta contracção de musculos, tem sido notada por todos os que se têem occupado d'estas questões. Em inglez dizer que um individuo *is down in the mouth,* equivale a dizer que elle está de mau humor.

O mecanismo que produz todos estes resultados é um estudo especial, de que se não póde dar idéa aqui.

É muito raro que se possa, sem um certo estudo, dispor voluntariamente dos *musculos da dôr* (nome geral dos acima); muitas pessoas o conseguem após repetidos esforços, outras nunca. A faculdade de os dominar facilmente parece ser hereditaria. Assim o diz Browne, pela bôca de uma mulher pertencente a uma familia celebre pelo numero consideravel de actores e de actrizes afamados que produziu.

Tudo isto é assim; mas, para se achar a verdadeira expressão d'estes sentimentos, é necessario primeiro conhecer das suas causas, pois que ellas influem poderosamente na fórma d'essa expressão,

XIX

Alegria, bom humor, amor, sentimentos ternos, devoção

O riso parece ser a expressão primitiva da alegria propriamente dita ou da felicidade. Sorrimonos sob a influencia de um leve prazer. Ha idiotas e nescios que não riem nunca, outros que sorriem ou riem sempre. A expressão da alegria é varia: uns dansam, outros batem palmas ou com os pés, etc.

O ruido que acompanha o riso é produzido por uma inspiração profunda, seguida de uma contracção curta, sacudida, spasmodica dos musculos thoracicos e principalmente do diaphragma.

Os musculos zygomaticos têem grande disposição para se contraírem sob a influencia de emoções agradaveis. Nos doentes atacados da *paralysia geral dos alienados,* observa-se quasi invariavel-

mente o optimismo — illusões de saude, de posição, de grandeza, — uma alegria insensata, benevolencia, prodigalidade; por outro lado, o symptoma fiysico primitivo d'esta affecção consiste no tremor das commissuras dos labios e dos angulos externos dos olhos, pontos em que o riso produz contracções diversas e pregas.

Existe uma graduação ininterrupta desde o riso exagerado até á simples expressão de alegria. No riso excessivo chega a haver convulsões, perturba-se a respiração, a cabeça e a face engorgitam-se de sangue, contraiem-se os musculos peri-oculares para protegerem os olhos, as lagrimas correm em abundancia.

Toda a gente sabe o que é o riso e conhece as suas graduações; mas o que nem todos sabem é que o riso varía muito nas differentes classes sociaes, e que uma coisa é a expressão primitiva de um sentimento e outra a sua expressão subordinada ás conveniencias e á civilsação. Os grandes ruidos do riso, só proprios das classes do povo rude, assim como as convulsões burlescas do corpo que elles produzem em certos individuos, não podem ser admittidos em classes polidas, e muito menos no bello sexo. E até na expressão da verdade absoluta, quando a acção o exija, deve haver um certo comedimento, para se não offender a

dignidade artistica. E depois, que immensa variedade de causas para o riso! e portanto, que expressão vária para elle!

O *bom humor* o que é?

Darwin diz que ouviu uma criança de um pouco menos de quatro annos responder a esta pergunta: *É rir, falar, abraçar ou beijar.*

E acrescenta:

«Seria difficil achar uma definição mais verdadeira e mais pratica.»

A fisionomia do homem de bom humor é o inverso da do homem pezaroso. O parecer alarga-se na alegria e alonga-se na magua.

Os selvagens exprimem ás vezes a sua satisfação por gestos derivados do prazer de comer. Conta-se que os negros do Nilo superior se põem a esfregar o ventre quando se lhes mostram collares. Na Australia dão estalos com os beiços ao verem cavallos, bois e principalmente cães. Na Groenlandia, quando affirmam alguma coisa com prazer, aspiram o ar com um ruido especial, movimento que talvez constitue uma imitação do que produz a deglutição de uma iguaria saborosa. Isto é citado em Darwin.

A *affeição* é um sentimento agradavel, manifestando-se ordinariamente por um sorriso e por um leve augmento de brilho nos olhos. Sente-se viva-

mente o desejo do contacto da pessoa amada. Comquanto, porém, a emoção do amor seja uma das mais poderosas de que o coração é susceptivel, é difficil assignar-lhe um meio proprio ou especial qualquer de expressão.

O amor propriamente dito é um sentimento natural e profundo, que brota espontaneo no seio generoso da mãe e no peito ardente do amante. É um mysterio da natureza para determinados fins. Constitue uma, senão a primeira, das legitimas felicidades humanas, uma das aspirações mais vehementes do homem.

Este sentimento, que participa do que quer que seja de divino, tem um caracter singular de vigor nas mães, nas quaes póde elevar-se a um grau de verdadeira exaltação, tornando-se em paixão feroz. No amante, é susceptivel tambem de grande extremo, podendo-o arrastar até á heroicidade ou ao crime. É pois a sua expressão dependente da sua graduação, segundo a qual entra em classificação alheia á simples *ternura,* que Bain define assim:

Emoção agradavel, provocada de differentes maneiras, e cujo effeito é levar os entes humanos a abraços ou beijos reciprocos.

Estes signaes, porém, não são inatos na especie humana. Na Nova Zelandia e na Laponia, para

manifestar affeição, friccionam-se reciprocamente o nariz; n'outros paizes, esfregam-se ou batem-se reciprocamente nos braços, peito, epigrasto; ou então batem no seu rosto com as mãos ou os pés do seu interlocutor.

Darwin acrescenta:

«Um habitante da Terra do Fogo, Jenny Burton, disse-me que o beijo era desconhecido n'este paiz.»

Os sentimentos ternos provocam muito facilmente a effusão das lagrimas, com quanto não sejam tristes de si, excepto a compaixão, quando excede certos limites, e que é substituida pelo horror.

A musica produz tambem a effusão das lagrimas, principalmente quando já estamos enervados por algum sentimento terno.

É necessario ter alma de artista para experimentar os effeitos deliciosos da musica no coração humano. O cunho especial d'essas impressões, no seu mais fino e poetico alcance, é o da melancolia. Eleva-nos o espirito a regiões fantasticas, arrouba-nos no enleio mysterioso de um encanto ineffavel, dilata-nos o coração em ondas de uma ternura celeste, chega a dar-nos momentos de uma felicidade estranha. Excita tambem a alegria e o enthusiasmo. Mas vai ainda mais longe: produz uma

especie de arripio ou estremecimento na espinha dorsal e nos membros; extraordinario effeito fisico, que se julga filho do effeito moral.

*

* *

A *devoção* é um mixto de affeição, respeito e temor. A sua expressão principal é erguer rosto e olhos para o céu.

Uma posição humilde, de joelhos, braços erguidos e mãos postas, parece-nos attitude inata para exprimir devoção; todavia não se lhe encontra vestigio algum nas raças humanas extra-européas; nem parece que os romanos, durante o periodo classico da sua historia, tivessem o costume de unir as mãos para orar. É Darwin quem o diz, e Wedgwood quem o confirma e explica.

XX

Reflexão, meditação, mau humor, despeito (amuo), decisão

Os musculos superciliares contraiem as sobrancelhas com um esforço energico, que exprime a reflexão de uma maneira inexplicavel mas surpreendente, abaixando-as e approximando-as, e produzindo na fronte as rugas verticaes que se chamam *franzimento de sobrancelhas*. Quando elle se dá, a energia intellectual torna-se patente, e produz-se então uma expressão em que a um tempo se pintam o pensamento e a emoção do homem. É objecto este de discussão. Na verdade, o franzimento das sobrancelhas não significa só reflexão, mas muitas outras coisas; o caso é porém, a final de contas, que tambem a exprime, como seja

acompanhado de um olhar claro e fixo, ou então dirigido para baixo, o que de facto succede muitas vezes na reflexão profunda. Em outras condições, apparece tambem esse franzimento; mas é acompanhado de qualquer outra expressão, que afasta inteiramente da fisionomia toda a apparencia de energia intellectual ou de profunda reflexão.

*

*   *

Na *distracção* ou na *meditação,* immerso o nosso espirito nos seus pensamentos, quando estamos absortos em sombrio scismar, as sobrancelhas não se franzem, mas o nosso olhar parece divagar no vacuo; as palpebras inferiores erguem-se em geral e enrugam-se, como no individuo myope que faz esforço para distinguir um objecto afastado; ao mesmo tempo a parte superior dos musculos orbiculares se contrai levemente.

A reflexão perplexa acompanha-se muitas vezes de certos movimentos, de certos gestos. É assim que se leva a mão á fronte, á bôca, ou á barba. Não assim quando se está completamente mergulhado n'uma funda meditação, sem encontrar difficuldade alguma.

*

* *

Mau humor. — O individuo frequentemente exposto a encontrar difficuldades, ou a receber impressões desagradaveis, tem predisposição para ser de mau humor, irritavel, descortez. Este estado de espirito denuncia-se por uma contracção de sobrancelhas permanente.

Todavia a expressão insulsa, que resulta d'este franzimento, póde ser neutralisada por uma expressão affavel de bôca sorridente e por olhos brilhantes e joviaes. O mesmo acontece se o olhar é claro e resoluto. O enrugamento das sobrancelhas, acompanhado da depressão dos cantos da bôca — signal caracteristico do desgosto — dá um ar rabugento. Quando a sobrancelha se franze e se baixa ao mesmo tempo fortemente — pela contracção dos musculos pyramidaes do nariz — o que produz rugas ou pregas transversaes na base d'este orgão — a expressão traduz um humor triste.

Os labios cerrados acompanhando aquellas contracções, tambem exprimem mau humor. A occlusão energica da bôca basta para exprimir obstinação junta a esse humor. Na criança, o alongamento dos labios e reviramento do labio inferior é signal

caracteristico de mau humor, ou *amúo*. A criança, quando está de mau humor, ergue o hombro mais proximo da pessoa que a quer acariciar, depois retira-o de repente como para se esquivar, recuando.

*

* *

Na *decisão* ou *determinação* a occlusão energica da bôca é altamente expressiva. Maxilla inferior pequena e fraca é indicio de fraqueza moral. É habito inveterado, hoje definitivamente hereditario, fechar com força a bôca no começo e durante todo o esforço violento e prolongado, ou de toda a operação delicada.

É de feito, esta, a expressão dominante na *decisão* ou *determinação;* mas é preciso acompanhal-a de outros gestos para se exprimirem os differentes fins d'esses pensamentos ou sentimentos. A *determinação* para o estudo, por exemplo, não póde ser a mesma que para o suicidio. Os olhos dão essas modificações melhor que nenhum outro orgão.

XXI

Odio e colera

Poucos individuos podem deter o seu pensamento sobre uma pessoa odiada sem experimentar e sem deixar perceber signaes exteriores de furor, de indignação ou de colera. Umas vezes é só desprezo ou desdem pela offensa ou pelo mal, outras o odio se transforma em terror, segundo o motor d'essas impressões é insignificante ou poderoso.

O *furor* manifesta-se de modos diversos. O coração e a circulação são sempre impressionados; o rosto torna-se vermelho ou purpureo, as veias da fronte e do pescoço incham. Ás vezes, pelo contrario, o furor trava as funcções do coração a ponto do rosto se tornar pallido ou livido. Muitas vezes se tem visto individuos affectados de molestia de coração caírem mortos ao golpe d'esta violenta

emoção. A respiração tambem é affectada; o peito ergue-se, dilatam-se e estremecem as narinas. Os musculos ganham vigor, assim como a vontade. O corpo conserva-se erecto, prompto para a acção. Cerram-se os dentes ou roçam-se entre si. Levantam-se os braços, fecham-se os punhos; e o desejo de bater torna-se por vezes tão imperioso que se bate em objectos inanimados ou se atiram ao chão. E os gestos são completamente desordenados e freneticos.

A consequencia de um furor excessivo é frequentemente o tremor. Então os labios, paralysados, recusam obedecer á vontade, e a voz pára na garganta, ou se eleva, tornando-se rouca e discordante. Se se fala muito tempo e com volubilidade, enche-se de espuma a bôca. Eriçam-se os cabellos. As sobrancelhas contraiem-se, como não podia deixar de ser. Faiscam os olhos, desmedidamente abertos.

Cita aqui o auctor a *Shakespeare,* que, em cinco versos, resume os principaes caracteres do furor[1].

Nota-se tambem ás vezes uma especie de riso grotesco, com os labios ora avançados, ora retraídos para descobrir os dentes, como para morder o adversario; gesto frequente nos alienados, prin-

---

[1] Henr. V, acto III, scena 1.ª

cipalmente nas extremidades lateraes do labio superior.

Os alienados abandonam-se sem constrangimento ao fogo da sua colera. O desalinho de seus gestos infrenes, o lume sinistro de seus olhos, o impeto terrivel de seus movimentos, tudo denuncía a ausencia da razão.

Nas differentes especies de alienação é que se ha de estudar a expressão de cada uma. Entre nós Emilia das Neves e Tasso sei eu que foram ao hospital dos doidos estudar. Não sei se mais algum. E não são só os doidos que se devem estudar como doentes. Toda a enfermidade deve ser estudada.

Nos alienados, a idéa fixa que domina em cada especie de demencia é que ha de servir de base para a expressão respectiva. Mas é necessario considerar que o cerebro do demente é um orgão enfermo; e n'esse estado, a acção da alma sobre elle não póde produzir resultados normaes; e por isso, a expressão do sentimento ha de forçosamente vir desregrada, insensata.

Por exemplo:

Na mania *religiosa,* o demente está quasi em permanente exercicio de gestos devotos, sendo que não se persigna uma vez só em cada um d'estes actos, mas muitas, e rumina instantemente orações desalinhadas.

O furor, a colera e a indignação exprimem-se no mundo inteiro de um modo quasi identico. Mas ha differenças a notar fóra da Europa. Consulte-se o livro que nos serve de guia.

*

* *

Escarneo, ar provocador, acto de descobrir de um lado o dente canino

Esta expressão differe d'aquellas em que os labios se retraiem, deixando ver os dentes cerrados, na elevação do labio superior que descobre o canino de um só lado, ao passo que o rosto se volta a meio para o lado opposto do auctor da offensa. Observa-se este gesto no individuo que zomba de outro ou que o provoca, ainda quando não esteja propriamente encolerisado.

Cabe aqui, pelo que se nos afigura, apontar o riso *sarcastico* que acompanha a colera e a indignação em determinados casos. Tal gesto, porém, dá-se muitas vezes a sangue frio e de uma maneira cruel.

XXII

Desdem, desprezo, repugnancia, culpabilidade, orgulho, impossibilidade, paciencia, affirmação e negação

O grau de irritação é que distingue as expressões de *orgulho, desdem* ou *desprezo*. A *repugnancia* é mais definida, sendo de origem provocada por impressões desagradaveis nos sentidos.

A expressão do escarneo e da provocação póde ser a mesma que as do orgulho e desdem. A occlusão parcial das palpebras, e a acção de desviar olhos e corpo exprime perfeitamente o *desdem.*

O modo mais ordinario de exprimir o *desprezo* consiste em certos movimentos das regiões nasal e bocal, sendo que os ultimos denunciam repugnancia quando muito pronunciados.

Pequenos gestos singulares, por exemplo *fazer estalar os dedos,* exprimem tambem o desprezo.

11

Certos indios da America septentrional exprimem tambem o desprezo approximando primeiro do peito a mão fechada, estendendo depois o antebraço de repente, abrindo a mão e afastando os dedos uns dos outros; assim na *paciencia*.

A *repugnancia* é naturalmente expressa por movimentos da bôca e contracção de sobrancelhas — indicio de contrariedade. O desprezo e a repugnancia parecem exprimir-se pelo acto de cuspir, quasi universalmente. *Desdem, desprezo* e *repugnancia* exprimem-se, n'uma palavra, em actos que representam a expulsão ou rejeição de algum objecto material que nos repugnasse, sem excitar em nós outra emoção energica, tal como a raiva e o terror.

O *ciume*, a *inveja*, a *avareza*, o *rancor*, a *suspeita*, a *perfidia, a astucia*, a *vaidade*, a *ambição*, a *humildade*, etc., nenhum d'esses estados complexos do espirito tem expressão determinada e segura, mas podem todos revelar-se pelo olhar.

Na expressão da *culpabilidade* e da *perfidia*, a direcção do olhar é obliqua, as palpebras baixam e se conservam meio fechadas.

Quando um homem quer indicar que não póde fazer alguma coisa, nem impedir que ella se faça, encolhe muitas vezes ambos os hombros com movimento rapido; e ao mesmo tempo, para comple-

tar á attitude, volta os cotovellos para dentro, — tendo os braços dobrados — ergue um pouco as mãos abertas, voltando-as para fóra e afastando os dedos. A cabeça ás vezes pende para um lado; as sobrancelhas erguem-se, o que produz rugas transversaes na testa. A bôca abre-se.

Os movimentos vertical e horisontal da cabeça exprimem, como sabem todos, a *affirmação* e a *negação*. Estes signaes expressivos não são empregados tão universalmente como seria de suppor. Cumpre estudar essa variedade de expressão em diversas regiões.

XXIII

Surpreza, espanto, pavor, susto, medo, terror, horror

Uma leve contracção das sobrancelhas manifesta a attenção. Quando esta passa a um estado de *surpreza*, ellas elevam-se com mais energia, e olhos e bôca abrem-se largamente. Da surpreza passa-se ao *espanto,* que conduz á *estupefacção* e ao *pavor*. Toda a emoção repentina, e o *espanto* em particular accelera as pulsações do coração, e ao mesmo tempo os movimentos da respiração.

Um individuo surpreendido levanta muitas vezes as mãos abertas acima da cabeça, ou, cruzando os braços, leva-os á altura do rosto. A face palmar das mãos dirige-se para a pessoa ou coisa que produz o *espanto;* estendem-se e separam-se os dedos. Ha um pequeno gesto expressivo do espanto tambem, e é levar as mãos á bôca ou a qualquer parte da cabeça.

No *susto* e no *terror ou no medo*, o coração bate com rapidez e violencia e o peito se dilata. A superficie cutanea arrefece, eriçam-se os cabellos, corre o suor. A bôca, secca, abre-se e fecha-se com frequencia. Apodera-se o tremor de todos os musculos do corpo, a começar pelos labios. Altera-se a voz, que se torna rouca ou indistincta.

Na angustia do terror, ás vezes vem o desfallecimento por cessarem as contracções do coração. A pallidez é cadaverica, a respiração offegante. As narinas dilatam-se largamente. Ha o movimento convulsivo dos labios, o tremor das faces que se cavam, a constricção dolorosa da garganta. Na intensidade do pavor faz-se ouvir o grito espantoso do terror. Vem uma prostração completa, e suspendem-se as faculdades mentaes.

O *horror* é um sentimento muito energico. O corpo está em um estado de tensão extrema, e por consequencia ha a contracção energica das sobrancelhas. Os olhos e a bôca abrem-se. O olhar é attonito e fixo. O corpo inteiro se estorce ou treme, os braços arremeçam-se para diante, como para repellirem algum objecto pavoroso. Os hombros elevam-se. Ha os movimentos que uma extrema sensação de frio provoca, ha o arripio, etc.

XXIV

Vergonha, timidez, modestia, rubor

O *rubor* é o resultado de varios sentimentos. Ha uma theoria do rubor, que convem estudar. Esta expressão (diz o nosso auctor) é a mais humana e mais especial de todas. Está exclusivamente na dependencia da impressionabilidade do espirito.

Não só, alem d'isso, o rubor é involuntario, mas o desejo que temos de o reprimir, atraindo a nossa attenção para outra pessoa, ainda mais nos dispõe para elle.

A mocidade cora com muito mais facilidade que a velhice. O idiota rarissimas vezes cora. A mulher muito mais que o homem. A tendencia para corar é hereditaria. Em geral só coram o rosto, as orelhas e o pescoço. Nos alienados, entre os quaes alguns parecem particularmente dispostos para co-

rarem, muitas vezes se tem notado que o rubor se estende até á clavicula e ao seio. Um pintor celebre affiançou que todo o corpo de uma rapariga corara, ao servir-lhe de modelo a primeira vez.

Um vivo sentimento de vergonha traz comsigo o desejo irresistivel de nos escondermos. Voltâmo-nos, voltâmos principalmente o rosto que diligenciâmos subtrair á vista de outrem. Mas como ha grande desejo de occultar a nossa perturbação, fazemos vãos esforços para encarar a pessoa que nos impressiona. D'aqui resulta uma lucta que explica a singular mobilidade do olhar. Ás vezes o rubor intenso acompanha-se de uma leve effusão de lagrimas.

A maior parte das pessoas, quando coram, experimentam uma certa confusão nas suas faculdades intellectuaes. N'estas circumstancias perde-se inteiramente a presença de espirito, e pronunciam-se palavras desprovidas de sentido.

D'esta confusão cita Darwin um exemplo singular:

Dava-se um jantar em honra de um homem muito timido, o qual, levantando-se para agradecer, recitou para si o discurso que visivelmente aprendêra de cór, mas sem articular uma só palavra, e gesticulando com muita emfase. Os seus amigos, comprehendendo o caso, applaudiam ruido-

samente aquelle pretendido trecho de eloquencia, cada vez que a attitude do orador marcava uma pausa. Elle de modo nenhum percebeu que não rompêra o silencio por um só instante; pelo contrario, blasonava, depois, de ter obtido um exito excepcional.

É um amigo de Darwin, que elle diz poder nomear, o responsavel pela verdade de tão extraordinario resultado da timidez.

Os estados do espirito que produzem o *rubor* são a *timidez*, a *vergonha* e o *pudor*, cujo elemento essencial é a *attenção dirigida para o proprio individuo*. Ha de facto razões bastantes para julgar que a causa determinante do rubor vem primitivamente do amor proprio, da preoccupação da opinião de outrem relativamente ao nosso exterior fisico e sobre a moralidade do nosso procedimento. Nós resentimo-nos muito mais vivamente da censura e da desapprovação, do que nos lisonjeâmos pelo elogio.

*
* *

A *timidez*, estranho estado do espirito, que ás vezes tambem se chama *falsa vergonha*, parece ser uma das causas mais efficazes do rubor.

A timidez manifesta-se essencialmente por um rosto enrubecido, olhar fixo no chão ou em direcção obliqua, gestos acanhados e sacudidos ou desordenados.

Certas pessoas são de tal sorte impressiveis, que lhes basta dirigirem a palavra a alguem para acordar a sua timidez, e derramar um ligeiro rubor no rosto. Póde um homem ter a audacia de heroe na guerra, e sentir-se intimidado por bagatellas em presença de outrem. Poucos individuos ha que possam tomar a palavra em publico sem experimentarem uma violenta emoção. A timidez comquanto tenha estreitas relações com o *medo,* é todavia bem distincta d'este sentimento, como se vê.

Não é a consciencia que obriga a corar. Por mais sincero que seja o arrependimento de uma ligeira falta commettida sem testemunhas, por mais pungentes que sejam os remorsos após um crime desconhecido, um homem não cora. Não é o sentimento da *culpabilidade,* mas o pensamento de que outro suspeite ou a conheça que faz subir o rubor ao semblante.

Cora-se muitas vezes quando se é accusado de uma falta, de um delicto de que se está absolutamente innocente. A infracção das leis da etiqueta faz córar em grau supremo.

A *Modestia* tambem é causa poderosa de pudor, isto é, de rubor, quer como *humildade,* quer como receio de faltar ás conveniencias sociaes, quer como fraca idéa que se faça de si mesmo, quer por vexames de encomios, etc.

*

*   *

N'este ponto passa Darwin a expor a *Theoria do rubor*.

Não o acompanharemos n'esse caminho, principalmente porque lhe não suppomos grande utilidade para o nosso particular fim. Effectivamente, é da expressão de que menos póde dispor o actor, com quanto ella dê realce á fisionomia para exprimir sentimentos bem delicados. Como se hade dispor do sangue, para o fazer subir ao rosto? É uma difficuldade identica a fazel-o descer para apresentar a pallidez, que muitas vezes deve ser repentina. O meio de que se têem servido alguns actores para obterem esses resultados, isto é, a tintura subita, é coisa muito perigosa e de rarissimo resultado serio, quando não ha tempo sufficiente, e participa do charlatanismo. Outro da mascara subitamente posta, tem os mesmos inconvenientes e requer

uma presteza de tal modo disfarçada, que é quasi impossivel de ganhar. Ha individuos que coram ou empallidecem a seu bello prazer — dizem; mas são, a havel-os, excepção rara. Regras é que não ha para isso.

O que se póde aconselhar com seriedade a tão melindroso respeito é: 1.º Que o actor venha para a scena bem compenetrado do caracter do seu personagem e bem certo das situações, a fim de trazer o rosto convenientemente preparado; 2.º Que se deixe commover de um sentimento unisono com o do personagem, em ordem a sentir os effeitos d'elle, patenteando assim as transições; 3.º Que aproveite algum instante para — desviada d'elle a attenção publica — operar qualquer ligeira mudança. São segredos estes ultimos recursos; segredos de caracterisação, que é uma arte muito delicada, e para a qual ha vocações extraordinarias em certos individuos, mas que melhor dirigida será por quem saiba de desenho e pintura. O que é indispensavel, é guardar das camadas que não deixam perceber o jogo dos musculos; é reduzir a leves traços artisticos essa modificação em harmonia com o temperamento do personagem, com a idade, com a situação, com o estado fisico e moral e de modo que não impossibilitem a mudança de expressão. A cabeça é de mais desassombrada caracterisação.

Ha cabelleiras tão artisticamente feitas, que se adaptam ao craneo com illusão inteira. Outras ha porém que produzem sempre caricatura, mórmente as de calvicie.

Todo o cuidado, toda a discreção é pouca para este objecto. Antes não ser calvo, e antes quasi nenhuma caracterisação.



XXV

Paremos aqui.

Estarão conhecidos todos os sentimentos humanos, e as suas expressões, no rapido correr d'estas linhas?

Muito longe d'isso.

São infindos os sentimentos humanos, variadissimas as suas graduações, a cada uma das quaes corresponde uma expressão diversa, por quasi imperceptivel que seja.

Para conhecimento seguro dos graus de cada sentimento, é necessario dividir estes em generos, de que as graduações são especies. Cumpre, por consequencia, analysar os generos primeiro, estudando depois as graduações.

Vasta é a area d'este trabalho e difficil. Quasi que é preciso ser um bom filosofo para possuir cabedal bastante de tal sciencia.

[illegible] — o que é impor-[illegible] — ao menos sufficiente, segue-se o estudo da expressão geral de cada paixão, a fim de se poder estudar as modificações que as espécies exigem, segundo a natureza de cada uma d'ellas.

Uma difficuldade surge logo na expressão: — A manifestação de um sentimento não é a mesma em todos os individuos. Não quero aqui fallar da diversidade da expressão segundo as raças e as regiões. Este estudo é, além de muito extenso, [illegible]mente importante: e no livro de Darwin, para não ir muito longe, é a mais [illegible] se acha o que basta e o que mais [illegible], porque elle teve o pensamento de perguntar aos homens competentes residindo em quasi todas as regiões do mundo, o que se dava na expressão humana; sendo que se refere ás respostas que obteve, algumas de toda a sorte. E é tanto mais indispensavel este conhecimento, quanto será rarissimo haver gesto de todo o ponto universal. Mas não é d'essas differenças que eu fallo. A expressão de um sentimento não é a mesma em todos os individuos, repito. Ella depende muito do *temperamento* de cada um. O *sanguineo*, por exemplo, exprime com energia e volubilidade, acompanhando-as de gestos violentos e rudes emquanto o *lymfatico* o faz com vagar e socego, ao passo que o *nervoso*, o *melanco-*

lico, etc., empregam a expressão ora do convulsivo, ora da tristeza, etc.

Portanto, após a analyse dos sentimentos e da sua expressão geral — quando a haja — ha-de conhecer-se dos temperamentos. Já n'outro logar o disse e aqui o renovo: é absolutamente preciso ver se o individuo quer ou não quer, póde ou não pode dominar o seu temperamento, porque a expressão será outra em qualquer dos casos.

Tudo isto parecerá demasiado minucioso e exagerado, e não é. Não se concebe o soberbo resultado d'estes estudos da parte de todos os actores que entram na representação de uma peça dramatica qualquer: a harmonia do conjunto, a naturalidade, o movimento apparentemente espontaneo, a justeza e seriedade dos tons, tudo produz um quadro agradavel, principalmente tambem se elle for auxiliado por um artista de competencia para a *mise-en-scene* (marcação).

A *mis-en-scene* tem muito que saber, nem aqui ha logar para ella senão de passagem. O artista que marca tem dois fitos principaes em vista: *formar grupos para o publico*, e *dar movimento e vida á scena*. Não é pouco. A marcação exige conhecimentos especiaes, por exemplo a *arte dos grupos*, e ainda um pouco *de optica*, pois que o ponto de vista transtorna os grupos, e o publico inteiro tem

o mesmo direito a gozar o quadro. No conservatorio deve haver aula de *marcação*.

Vencida a difficuldade dos temperamentos, entra-se então no espinhoso trabalho da expressão de sentimentos e sensações, preparado o artista com a posse dos elementos indispensaveis para esse estudo. E um dos pensamentos de que deve ir prevenido é o seguinte: *Qualquer que seja a natureza da expressão, nunca um gesto, nunca uma attitude, nunca uma inflexão póde offender a decencia e a nobreza da arte.* Ha modo de sublinhar as inflexões maliciosas, que, em grande parte consiste em as não sublinhar de modo algum, e correr distraidamente sobre as palavras. Pela minha parte, declaro, que só me refiro á malicia ironica ou espirituosa, unica especie que é admittida na arte ou deve ser; que a que ultrapassa esses limites deve sair dos da tolerancia. O proprio vicio, a embriaguez por exemplo, póde ser representada com toda a decencia.

Para o estudo da expressão ha de soccorrer-se o artista á lição dos livros proprios, e de que lhe deixo aqui um indicio na expressão succinta d'alguns sentimentos. Ha-de, em acto de experiencia, consultar o espelho. Tem necessidade de estudar a natureza. Carece indispensavelmente em geral do mestre pratico, após o theorico.

Tem ainda mais a estudar a sua apresentação, a sua entrada e saida nas diversas scenas; a naturalidade de suas mudanças de attitude, a afinação com o seu interlocutor, o *seu modo de ouvir*.

Uma das coisas mais difficultosas que ha n'esta arte consiste no que se chama *transição*. Esta póde ser demorada ou repentina. A demorada, acompanha, serena ou agitadamente, mas gradual, a causa que vai produzindo a mudança de expressão; a repentina, transforma-a subitamente. Isto é o que julgam quasi todos. Mas eu não creio lá muito nas transições instantaneas, nem as acho naturaes. Pelo contrario, tenho para mim que são muito perigosas de cairem em ridiculo. Imagine-se um homem prêsa de um insulto de grande terror. Treme todo o seu corpo, olhos e bôca estão desmedidamente escancarados, a pallidez é cadaverica, os braços e as mãos como que repellem o objecto que o allucina, tem os cabellos eriçados, quasi perdidas as faculdades intellectuaes, etc.; e de repente, a um som de voz, a um indicio qualquer convence-se de que é sem fundamento o que sente. Ha-de elle, poderá elle transformar de um modo subito o seu aspecto? Tenho visto muitas vezes o publico rir-se da mudança repentina, que se torna comica. Penso que a primeira impressão é de surpreza, um dos graus que leva ao proprio terror

excessivo. Não é póis mudança completa para a serenidade do espirito nem para o sorriso da tranquillidade. Um estremecimento energico do corpo que o faz estacar, é o que eu aconselharia para effeito subito, após o qual se deve operar a transição gradual, comquanto mais rapida que no primeiro caso. Eis o que se me afigura logico e verdadeiro. No entretanto, tal será o choque que produza uma transformação magica.

Em summa, tem o actor que attender a mil coisas, que só a pratica constante póde ensinar e fazer não esquecer.

XXVI

Sei bem que, por um lado, limitados foram os sentimentos cuja expressão ahi fica apontada, e que, por outro não se fica sabendo assim a pratica d'essa expressão. Mas parece-me que a utilidade do que fica exposto, quer pela curiosidade que desperta para o completo desinvolvimento do objecto, quer pelos principios exarados, é inquestionavel. Natureza e lição, eis os elementos para conquistar pericia.

*

* *

A falta de observancia d'estes preceitos, a pouca importancia que se costuma dar aos bons conselhos, a vaidade, a ausencia de disciplina da scena,

o mau gosto publico, estragado por iguarias venenosas, a necessidade de variar espectaculos para ganhar dinheiro — d'onde o prejuizo e a estagnação de obras nacíonaes, — a especulação e por conseguinte desmoralisação da arte, e outras muitas causas (nem todas se podem dizer) têem arrastado comsigo o theatro entre nós á decadencia.

Mas força é arrancal-o do abysmo em que vai inevitavelmente submergir-se, pois não nos faltam elementos para o alcançar.

Agora que temos um ministerio de instrucção publica, olhe-se para a arte dramatica, que é instrumento importante d'ella e deve-o ser de moralidade. Possua-se, por outro lado, o artista que elle só póde ser digno merecendo a estima da sociedade, já pela sua applicação severa ao estudo, já pelo seu procedimento. Isto não quer asseverar nem inventar que os haja mal procedidos. É apenas apontar o conjuncto de boas qualidades que devem constituir os artistas dramaticos. Ou o theatro civilisa ou corrompe.

Reforme-se o conservatorio na parte relativa ao theatro. Criem-se as escolas para *ensaiadores* e para *actores*, exigindo, para aquelles, preparatorios mais amplos que para estes.

Nomeie o governo para tratar d'essa reforma uma commissão de homens competentes (poucos),

entrando n'ella auctores dramaticos portuguezes de reconhecido valor e actores.

Tome a si o governo tambem o theatro de D. Maria por algum tempo limitado, ainda que gaste alguma coisa com isso — sem despezas não ha progressos, e estas podem ser altamente proveitosas —.

Anime os auctores, dê alguma vida ao theatro nacional, prepare-o para emergir de todo da sua deploravel decadencia.

E não se diga que o governo já fez tentativa de empreza sua do theatro normal. Foi como se a não fizera. As condições do theatro então eram especialissimas, e fez-se guerra acintosa á empreza do governo, que se deixou cair na cilada. Isto pertence á historia do theatro de D. Maria II, que não tem cabimento aqui.

Mas em todo o caso, eu creio que os actores não perderam nada com aquella empreza.

XXVII

Voltando aos conselhos para guiar a pratica dos actores, acrescentarei ainda alguma coisa antes de concluir..

O primeiro passo que o actor deve dar, encarregado de qualquer papel n'uma peça dramatica, é conhecer bem a obra. Se a não podér ler com attenção em sua casa—o que é preferivel—tem que a escutar com a maxima attenção nos ensaios de leitura. Ora, um dos maiores males do nosso theatro é o descuido completo d'estes ensaios, que se aproveitam para conversar sobre alheios assumptos, e que seriam utilissimos se fossem disciplinados.

Conhecida bem a peça, e observados os caracteres dos personagens todos (o que é indispensavel), passa-se a estudar o que pertence ao actor, decorando ao mesmo tempo, fazendo notas no seu papel convergentes a lembrar-lhe um movimento, um

certo gesto, uma pausa, uma inflexão, qualquer circumstancia particular que lhe convenha para a expressão estudada.

Logo que a parte está decorada com toda a segurança, estado em que só devem começar os *ensaios de apuro,* executa o artista sempre a expressão que estudou, afinando-a racionalmente com a dos interlocutores, concentrando-se na acção da obra dramatica, considerando os companheiros como fazendo parte exclusiva d'ella, transformando-se quanto em si caiba no seu personagem, ajudando os outros no mesmo empenho, executando á risca e sempre os movimentos que o aproximam ou desviam dos seus interlocutores, esquecendo de todo o ponto o publico, quer seja para se dirigir a elle, nem com um volver de olhos directo, quer seja para *armar* ao effeito, como o fazem artistas de grande fama, como faz Rossi, por exemplo, que o transmittiu ao nosso Santos com prejuizo d'este. E Santos foi um actor de merito, e Rossi é um artista de muita instrucção e de grande talento. Mas quem não tem defeitos?

Qualquer que seja o numero de representações que uma peça possa ter, cumpre que o artista guarde circumspectamente e as observe com rigor todas as disposições e marcações de scena. O contrario — e isso acontece quasi sempre — é a desor-

dem, a confusão, o erro, a relaxação do trabalho que assim se perde.

Deve o actor tambem timbrar na caracterisação e vestuario, trabalhando da sua parte quanto possivel pela propriedade de uma e do outro, segundo a idade e todas as outras condições do personagem.

Deve o actor ao mesmo tempo primar em docilidade, não só para ouvir as admoestações e insinuações do ensaiador, como para ceder á boa razão dos apreciadores do seu trabalho, emendando-se, aprendendo de todos e de tudo. Nada mais sympatico do que um actor estudioso, serio e docil. Um actor de quem se diz: «é bom rapaz, trabalha, porta-se bem e é modesto», póde contar com a popularidade, com a estima e com toda a especie de recompensa publica. Já se vê que quando fallo do actor, entendo tambem a actriz, sendo que para esta as condições são de maior e obvio melindre. Os artistas de uma companhia dramatica devem ser como irmãos na reciproca affeição e na mutuidade da coadjuvação. A inveja é um cancro na arte. A má vontade é um elemento de desharmonia funesta.

Dentro da scena — tenham isto muito em vista — o *ensemble* é tudo. Ora, a desintelligencia fóra d'ella transtorna esse *conjuncto,* que muitas vezes salva de uma quéda.

XXVIII

Deixo apontadas as principaes causas da decadencia do nosso theatro, e indicado o meio inadiavel de o erguer do marasmo.

Não se diga que não temos auctores nem artistas. Isso é falso, como vou provar. Por consequencia, só falta um impulso de região superior.

Não nos faltam auctores. Tivemol-os dos melhores, temol-os ainda não inferiores, e já apontámos grande numero d'elles.

Artistas ha-os em abundancia.

Se nos falta Emilia das Neves, a gran-sacerdotisa da arte, toda natureza inspirada, assombro ainda vibrante que estremecia todas as cordas da nossa alma; se já não ouvimos a doce melodia de Manuela Rey, se não chorâmos já as suas lagrimas suaves, se se desvaneceu aquelle primor de mimo,

de graça, de finura; se a Soller, artista intelligente como poucas e conscienciosa como raras desappareceu; se já não temos Delfina, a *soubrette* por excellencia, natural, verdadeira, simples, inimitavel, e uma excellente alma, etc.; ahi estão ainda no vigor da vida:

Virginia, talento real, vocação ingenua de primeira ordem, actriz de boa escola, disposição flexivel para mais de um genero, e que seria de primeira força no drama se a ajudasse mais volume de voz;

Lucinda, modelo distinctissimo, mórmente na alta comedia, e que necessariamente deve fazer parte do grupo dos nossos principaes actores, pois é condição que se deve impor a qualquer empreza do nosso primeiro theatro aggregar a si todas as notabilidades[1];

Rosa Damasceno, uma verdadeira flor na arte, dispondo pela natureza e pelo especialissimo talento, de todos os recursos que proporcionam a expressão do que ha de mais delicado, mais sympathico, mais subtilmente encantador na fisionomia, uma actriz seductora, n'uma palavra;

---

[1] Veja-se, no fim, um artigo meu ácerca d'esta actriz, *e que só poude apparecer no Correio Lusitano.*

Emilia dos Anjos, immediata a Lucinda na alta comedia, atiladamente intelligente, estudiosa, conceituosa no dizer, verdadeira, elegante;

Falco, artista de forte vontade, de trabalho serio e pensado, que se inocula com facilidade dos sentimentos do seu personagem, e que daria talvez uma tragica se para esse caminho tivera sido conduzida.

Ahi estão ainda muitas outras actrizes bem conhecidas pelo seu merito:

Dores, Vieira, Beatriz, etc. — avultando entre ellas: Jesuina, que com Barbara e Emilia Candida substitue Delfina, de mãos dadas, quanto é possivel substituil-a, etc., etc.

Quanto a homens, é verdade que já não possuimos: Epifanio, o mestre da velha escola que succedeu a E. Doux; Rosa, o grande actor, o instincto assombroso que se diria illustradissimo, artista de alma, coração e cabeça, obstinado esmerilhador da expressão, pintor e esculptor, artista de elevada esfera, e porventura o unico que, pelo menos até ao seu tempo, nos deixou admirar *criações* legitimas na arte dramatica; Tasso, vocação theatral prodigiosa, actor de fogosa energia, talhado principalmente para a manifestação de sentimentos exaltados, artista dramatico que ainda não foi dignamente substituido, *pelo que geralmente se diz;*

Antonio Pedro... O que se ha de dizer d'este mysterio da arte? Um inspirado, um criador extraordinario, um artista milagroso produzindo esplendores estranhos com a modestia de um innocente, um segredo admiravel da natureza!...; faltam-nos outros muitos, não ha duvida; mas, graças a Deus, brilham hoje na scena portugueza alguns actores, que de direito occupam a linha superior na arte dramatica, e que chegam até á altura de outros bem considerados em paizes cultos.

É impossivel fallar de todos, assim como deixar de fallar de alguns em especial.

Por exemplo, João Rosa, o digno filho d'aquelle Rosa que já lá se nos foi, e que herdou, com seu irmão, o talento e a honra do pai. É um actor conspicuo, grave, eminentemente consciencioso, applicado ao estudo sisudo dos seus papeis, excellente interprete dos sentimentos, principalmente de bondade de honradez e de vehemencia, consideravelmente notavel na expressão da ironia e da frieza, discretissimo em gestos, escrupuloso na attitude, cuidadoso no ouvir, attento á acção. É um actor exemplar, e quasi attingiria as ultimas eminencias da arte, se podesse vencer de todo ás vezes o seu temperamento. Era o defeito do pai;

Augusto Rosa, talento brilhante, malleavel, cultivado, moderno; interpretando com elegancia e

exquisita propriedade os caracteres de mais variada expressão; sympathico, fino, apreciavel, interessante, fiel no desempenho dos seus encargos; conhecedor de scena, em dia com o progresso da arte, artista distincto n'uma palavra.

O que diremos de Brazão? Um actor que de repente se ergueu ás regiões da culminação da arte, sem ninguem saber como; um audaz, que tudo ousa com mais ou menos bom exito, mas sempre acceitavel; o primeiro *diseur* do theatro portuguez, tendo, como os Rosas e outros, visto o que ha de melhor, imitando sem servilismo o que é digno de imitar-se; occupando o primeiro logar na alta comedia; atrevendo-se a subir ás alturas da tragedia com denodo e felicidade quasi sempre; um astro da arte e de criação espontanea. Os seus defeitos nascem da propria espontaneidade.

Em summa, ha ahi uma pleiade de actores regulares: Simões, afastado da scena por mal d'ella, um actor inapreciavel; Mello, um bom *diseur*; Antunes, que dá expressão caracteristica aos seus personagens; Alvaro, enthusiasta e ardente; Soller, *diseur* immediato a Brazão, etc., sem fallar em outros, que já raro apparecem, como Polla, vulto de relevo artistico, etc.

No genero comico, ahi está o primeiro entre os mortos e os vivos, o patriarcha da comedia, o ini-

mitavel, o unico, o Taborda emfim. É um dos artistas notaveis portuguezes, e estou em dizer que assim deve ser reputado entre os estrangeiros tambem.

O seu relevantissimo merito está na graciosissima naturalidade do seu tom e modo, acompanhados de seriedade comica e de ausencia de esgares. É a antithese de Theodorico, actor querido e chorado do publico; mas produz um effeito extraordinariamente superior, e com toda a razão, ao que aquelle alcançava. Hão de permittir que destaquemos, isolado, este grande vulto comico. Nem a graça de Sargedas lhe deixou sombra.

Temos tambem Valle, um discipulo de Taborda, digno d'elle, e é dizer tudo. É dos melhores actores comicos que temos, e que tenta, com boa fortuna ás vezes, outros generos. *Vale* muitissimo, n'uma palavra, é J. de Almeida tanto como elle.

Temos Silveira, temos Silva Pereira, temos Telmo, etc., etc. E temos ultimamente um actor de graça infinita e até certo ponto da escola de Taborda, é Dias.

Enumerar todos os bons artistas que têem dado já provas de capacidade, e os que dão esperança de as dar, seria objecto de um grosso volume, e por isso impraticavel aqui e por outros motivos. Não é intencional qualquer omissão, attesto.

Mas os que acabâmos de apresentar são mais que sufficientes para provar que não é falta de artistas dramaticos que gera a decadencia da arte dramatica entre nós.

O que é absolutamente forçoso para a impedir, é a reunião de todos os artistas de primeira ordem n'um grupo, por assim dizer official, quando o não seja propriamente. E como esse grupo por si só não possa constituir companhia, tem que recrutar-se entre os de ordem immediata quantos forem indispensaveis, não se monopolisando em caso algum o logar da primeira linha, para a qual deve haver accesso.

*

* *

É assim, unicamente assim, que teremos theatro que sirva de norma para os outros; só d'este modo é que se póde alimentar incentivo para o estudo da arte, na esperança de promoção e por conseguinte de recompensa; exclusivamente d'esta maneira é que se hão-de animar os auctores de obras dramaticas nacionaes, instigando-os para o trabalho, na fé de serem artisticamente interpretados e de não perderem o seu tempo. Premios para os auctores, premios para os actores. Theatro

franco para os alumnos do conservatorio, não só para estudarem na execução dos bons artistas, como para campo dos seus exercicios e ensaios. O alumno habituado a dimensões acanhadissimas de um palco, vê-se estranho n'outro que seja regular; a sua voz necessita de ser calculada pela extensão da sala, etc., etc.

*

* *

É necessario que á escolha dos espectaculos presida bom senso artistico e moral em todos os theatros; mas no theatro escola não devem ser admittidas senão obras de arte. É fogo sagrado que os seus sacerdotes devem alimentar. Não faltam infelizmente talvez recintos para outros generos de distracções. Embora! mas isso não é arte.

A arte dramatica é uma profissão hoje nobilissima e que honra a quem a exerce, com tanto que seja tomada a serio como deve ser. Não é uma ociosidade meramente recreativa, é um trabalho honesto e difficil, constitue um ramo importantissimo de instrucção publica e de lição civilisadora, é instrumento puro do progresso, é um templo de culto especial para o qual é necessario entrar com

devoção e com respeito, para attrahir adeptos e dar o exemplo.

Força é pois que o theatro seja dirigido com gravidade condigna; indispensavel é que o ceremonial do culto scenico tenha o cunho da seriedade e da regularidade.

A tarefa artistica só deve ser commettida a um professor da arte dramatica no conservatorio, quando elle esteja preparado já para funccionar com competencia; em quanto não, só póde ser um homem de letras com prova de capacidade na arte.

O systema por que ha de esse director de scena guiar a pratica dos artistas, tem que ser baseado n'um rigor delicado, capaz de inspirar auctoridade e obter disciplina, absolutamente indispensavel para o bom exito no espaço limitado de tempo que em geral ha para o conseguir; pois, comquanto se não deva precipitar o andamento do estudo, é todavia forçoso confessar que é preciso não o retardar, sempre que seja razoavelmente possivel fazel-o, por causa das conveniencias administrativas.

A brandura austera (comquanto a expressão pareça contradictoria) existe e faz prodigios; a irritação afugenta e desanima. É preciso ser bem educado e severo ao mesmo tempo para estabelecer a ordem em qualquer instituição. O resultado do contrario, isto é, da desordem, é o que se está vendo

nos nossos theatros, no interior e no exterior da scena: acolá a distracção, ali o abuso de artistas e estranhos, concorrendo assim todos para a perda completa da illusão, e por conseguinte para a quéda das peças, e a final para a decadencia da arte que se quer evitar.

Todos recebem lição das representações: artistas e publico; mas ha no publico uma classe, que aprende muito com ellas, é a dos oradores. O actor por isso, não deve esquecer que tem postos em si os olhos de homens de saber tambem, e portanto deve esmerar-se na qualidade de modelo que está sendo.

De facto, o orador ganha infinito em ouvir e ver declamar bem. Dissemos no começo que os principios da declamação em geral são communs aos da arte dramatica, e que o melhor orador (entre os que possuem as outras qualidades essenciaes para o ser) seria aquelle que conhecesse a arte dramatica. É uma verdade isto. Não que o orador deva fazer o que faz o actor; mas para tirar dos gestos e inflexões d'aquelle, um reflexo razoavel e muito comedido para si.

Nós temos tido e temos oradores de subidissimo merito, e não será difficil apontal-os:

Garrett, Fonseca, J. Estevão, Rebello, Fontes, José Luciano, Jayme Moniz, Pinto Coelho, Ber-

nardino, Thomás Ribeiro, Alves Mendes, Alves Matheus, Vaz Preto, Julio de Vilhena, Antonio Candido, Elvino de Brito, Arroyo, Hintze Ribeiro, Pinheiro Chagas, etc., etc., uma infinidade d'elles, de que é de alta justiça fallar individualmente em logar proprio. A seu tempo o havemos de fazer, quanto mais que esse trabalho já está concluido. Mas aqui só de passagem diremos que é pena não terem, alguns dos mais notaveis entre esses, que ahi não vão por ordem do seu valor, certas noções de declamação, que lhes dariam muito mais energia, muito maior brilho, muito mais largo alcance ao effeito das suas orações, primorosas pelos pensamentos, esplendidas pelo estylo, admiraveis pela erudição, mas prejudicadas, quer pela frieza, quer pelo exagero, agora pela impropriedade dos gestos, logo pela falsa emissão de voz, etc., etc.

XXIX

Termino aqui esta parte.

Prometti publicar logo após esta, uma segunda parte, em que se trata particularmente dos oradores, e de exercicios sobre o estudo do caracter e da expressão de sentimentos dos personagens; estudo feito em exemplos tirados de obras dramaticas dos nossos mais celebres auctores. Hei-de cumprir a promessa, se Deus não mandar o contrario.

Todavia, n'esta parte já ahi fica exposta materia bastante para que o artista, sufficientemente instruido em harmonia com os principios theoricos que ahi apontei, possa, por si só, applical-os á analyse da expressão n'um caso particular á sua escolha.

Essa escolha deve recaír primeiro nas obras mais simples, e caminhar gradualmente até á tragedia, quer em prosa quer em verso. Principiar, por exem-

plo, no *Molière* de D. Antonio da Costa — que Garrett classificou de modelo — e acabar em Fr. *Luiz de Sousa.*

A meu ver, Ennes é dos auctores dramaticos portuguezes que mais se prestam ao estudo do actor, pela razão de ser um dos que me parece estudarem melhor os caracteres, e sustental-os com franqueza simples de traços vigorosos. E assim Cascaes, o talentoso, honrado e patriotico escriptor.

Em summa, o bom senso e o bom gosto dictarão a escolha razoavel; sendo que nos não faltam auctores, e menos faltarão se se pozer em pratica o meio de os alentar para o trabalho.

Vontade abunda, e a prova está no apparecimento recente de obras excellentes, a despeito das condições actuaes da arte.

Lucinda Simões

A periodos diversos, no espaço ethereo sem limites, têem desapparecido, para tornarem a apparecer, estrellas de varias grandezas.

Á sua falta no mundo estellifero, como que se nota uma triste impressão e attonita espectativa na immensa corporação astral.

A saudade da companheira nos esplendores, de uma artista dos concertos celestes, parece manifestar-se em certa pallidez de luz e tibieza de scintillações nas outras estrellas, que lhe lamentam a ausencia.

E se era de primeira grandeza o astro, mais se accentua a melancolia do céu nas noites profundas e limpidas.

Mas quando o luminar ausente de novo emerge dos abysmos do espaço, após ignotas aventuras, que alegria se derrama pelas dilatadas campinas celestes! que mutuos reflexos de congratulação! que

sorrisos de scintillações palpitantes e frementes! que sympathicas ondulações de luz! que alvoroço!

Bem se vê que no céu não ha rivalidades.

E cuidais vós que a terra fique indifferente a este longinquo, mas sensivel abalo? Não fica. Preoccupa-se o espirito dos sacerdotes da sciencia; perseveram incançaveis os observadores dos mysterios do céu, prescrutam sem cessar o astro perdido por desconhecidas perturbações; até que, uma noite, são jubilosamente sobresaltados pela reapparição suspirada.

Então todo o seu empenho é posto em noticiar ao mundo inteiro o fenomeno ethereo, a presença do estremecido objecto de suas lucubrações profundas; e em convidal-o para saudar e admirar a estrella, que podera haver-se apagado para sempre.

E o mundo obedece-lhe com ancioso prazer e enthusiasmo.

É bem evidente que falo de estrellas e não de outros astros, dos quaes alguns desapparecem e reapparecem a intervallos mais ou menos longos.

É forçoso insistir em que me refiro ás estrellas *periodicas* e não aos *cometas*.

Isto não é simples velleidade poetica. Quem não é de todo leigo em astronomia sabe que se tem dado periodos de gradação decrescente e as-

cendente de luz em algumas estrellas, desapparecendo assim e tornando ellas a apparecer aos nossos olhos, fenomeno que está por explicar.

Entre outros exemplos, Flammarion cita o da estrella η da constellação do *Navio,* recentemente desapparecida.

Esta estrella chegou a ser de primeira grandeza, inferior só a Sirio, e igualando-a quasi em 1843. Em 1856 começou a decrescer, até que desappareceu. Valha a verdade das datas. Reapparecerá ella? É provavel.

E digo que é forçoso insistir n'isto, porque póde haver alguem que, ou por ignorancia ou por intenção reservada, pretenda descobrir face de ridiculo na comparação que faço.

Os *cometas* são objectos muito suspeitos, tanto no céu como na terra, onde tambem os ha... e de cauda. Varra-os Deus de toda a parte, pois a sua ausencia não é chorada em parte alguma.

É pois de estrellas que eu falo, entenda-se bem.

Ora, na terra tambem ha estrellas, entre as quaes avultam os artistas eminentes. E quando ellas, tendo desapparecido, tornam a apparecer, nós devemos imitar o que se passa no céu.

Appliquemos a imagem, não esquecendo que no céu as estrellas são innumeras, e raras na terra, sendo aqui portanto muito mais sensivel a sua falta.

Lucinda Simões, a digna filha do actor Simões, é uma estrella de primeira grandeza nas regiões da arte dramatica.

Desapparecêra ella da scena portugueza, onde occupava e occupa um elevado logar de honra, indisputavel e indiscutido.

No Brazil, na Hespanha, por onde quer que tenha andado, deu-nos sempre gloria, e conquistou fama inconcussa.

Por que motivo, á sua apparição agora a Lisboa, tendo dado a conhecer desejos de matar saudades apenas da sua arte predilecta, se lhe não abriram de par em par as portas de todos os theatros á porfia, a começar pelo de D. Maria II?

E que não tivesse patenteado esses desejos tão generosos, pois lh'os satisfariam gratuitamente? O nosso dever era ir ao seu encontro e solicitar d'ella a honra da sua presença na scena do primeiro theatro portuguez, actualmente a par dos primeiros theatros da Europa sob a direcção atilada que o administra.

Pois não aconteceu assim! Quem o havia de sonhar? Lucinda Simões só pôde tornar a apparecer no theatro do Principe Real em vesperas de voltar ao Brazil!

Porque? Rivalidades, não se podem suppor, nem de certo são a causa d'este retrahimento estranha-